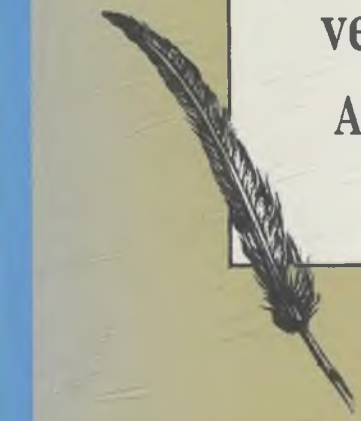
Ensayos sobre literatura venezolana

Angel Rama



MONTE AVILA EDITORES

Angel Rama

ENSAYOS SOBRE LITERATURA VENEZOLANA

Prólogo
RAFAEL CASTILLO ZAPATA

Monte Avila Editores

1ª. edición en M.A., 1990

D.R. ©*MONTE AVILA LATINOAMERICANA, C.A.*, 1985
Apartado Postal 70712, Zona 1070, Caracas, Venezuela
ISBN 980-01-0305-8
Diseño de colección y portada: Claudia Leal
Fotocomposición y paginación: La Galera de Artes Gráficas
Impreso en Venezuela
Printed in Venezuela

Criterio de la edición

El presente libro es una recopilación, por una parte, de trabajos dispersos en diversas publicaciones periódicas venezolanas y no recogidos antes en forma de libro y, por otra, de trabajos cuya reedición no se había emprendido hasta ahora y que, ciertamente, el público interesado demandaba. Reunidos por vez primera en un solo conjunto unitario, esperamos contribuir así a la divulgación de uno de los pensamientos críticos más lúcidos y polémicos de la contemporaneidad latinoamericana.

La difícil aventura de la totalidad

Una lectura del cuerpo de la obra crítica de Angel Rama produce a menudo la sensación de estar ante el desarrollo de un movimiento serpenteante del pensamiento y del discurso. Nunca avanzando sin revisar los pasos precedentes, la evolución de su pensamiento acerca de una obra, de un autor o de un período de la historia de la literatura o de la cultura del continente, se muestra al lector como el resultado de un desplazamiento no rectilíneo sino, se diría, recursivo, de amplificaciones que requieren de una especie de vuelta atrás provisional para desarrollarse, reelaborando constantemente lo ya acumulado para progresar. Así, lo que podría ser considerado a simple vista como una perturbadora reiteración, no es más que el reflejo de una de las cualidades más atrayentes de la personalidad y del trabajo de Rama: la de la fidelidad de su pensamiento a una serie de ideas nucleares que, en vez de esclerosarlo o paralizarlo, le sirven de apuntalado pivote para, en el camino, ir apropiándose de ideas nuevas, las cuales, en la medida en que se insertan a la columna vertebrante de aquellas ideas sostenidas, lo dinamizan de un modo casi automático, como llevado por su propio impulso, consecuencia natural del pro-

ceso de su desplazamiento. De manera que, por envolvimiento y recapitulación, el itinerario de sus reflexiones refresca siempre la memoria de lo ya conocido y, al mismo tiempo, va descubriendo nuevos territorios que se anexionan al conjunto sin provocar rechazo: conocimientos injertados, se diría, que prenden en una carne desde un primer momento hábilmente preparada para ello.

Este apego por las ideas primeras, centrales de su pensamiento, no nos habla sólo de su fidelidad; nos habla, además, de su sensualidad teórica y existencial. En efecto, lo que este conjunto de recapitulaciones que impulsan progresiones pone de relieve, es el empecinamiento goloso del que se rehúsa a abandonar los antiguos placeres, saboreándolos, entonces, indefinidamente a medida que reconoce otros, superponiendo y complejizando la degustación. Lo cual puede explicar el hecho de que sus mejores trabajos sean precisamente aquellos emprendidos alrededor de fenómenos y objetos que —sensual y no sólo teóricamente— lo seducen: su acercamiento teórico a la realidad no es tanto el del profesional objetivo, que permanece supuestamente distante, como el del enamorado que recorre imperturbable los diferentes cuerpos amados. Con esto se nos muestra, por añadidura, otra de las facetas del modus operandi *intelectual de Rama: su indisimulado y contundente apasionamiento. Sólo a la pasión puede atribuírsele esa fidelidad y esa continuidad; pero, al mismo tiempo, sólo la pasión es responsable de esa inquietante versatilidad que, paradójicamente, en sus mejores momentos, alcanza un raro equilibrio entre las asimilaciones y la dispersión. Sólo a una pasión que se caracteriza por una apertura constante hacia lo nuevo, hacia los continuos cambios del mundo, se le puede hacer viable ese difícil matrimonio entre la tradición de lo apropiado y la vanguardia de lo recién descubierto. Sólo la pasión, finalmente, puede explicar, además, la energía de un intelecto que nunca muestra mejor sus cualidades que en el momento de polemizar con otros. Defensa vehemente —y elegante— de las propias convicciones, lo mejor de la crítica de Rama siempre tiene en buena proporción, ciertamente, el ingrediente del cuestionamiento y de la réplica; evidencia, sin duda, de una inteligencia nunca complaciente, siempre en trance de provocación. Todo lo cual, me parece, conforma, desde ya, lo que podríamos llamar, con entera propiedad, un* estilo.

Ese estilo no estaría retratado por completo, sin embargo, si no

añadiéramos que esa pasión de Rama por su propio pensamiento y por su propia escritura tiene también las virtudes y los defectos de la exhaustividad. Sí; no sólo por apego sensual a los materiales de su haber teórico recapitula Rama sobre lo hallado para acumular luego nuevo material hacia adelante; es también por el deseo de abarcar una comprehensiva totalidad de los objetos por lo que intenta cubrir y recubrir esos caminos ya transitados, tratando de completar lagunas, de enmendar descuidos e inadvertencias. Una totalidad que, sin embargo, no sin cierta paradoja, se presenta a menudo como fragmentaria —una totalidad hecha de puros fragmentos; una gestalt, *si ustedes quieren— o, en todo caso, una totalidad siempre provisional, como a punto a cada instante de ser desnivelada por un nuevo matiz, algún detalle, alguna nueva precisión. Su aprovisionamiento de nueva sustancia prolonga, entonces, en su avance, ese mismo gesto de ansiedad por lo total que lo caracteriza. Ansiedad que, por exceso —y hénos aquí pisando de frente el terreno de los vicios—, lo lleva a veces a saturar con interpolaciones considerables la exposición de cualquiera de sus temas, o a pespuntear el texto, otras, con referencias que pueden resultar superfluas —cuando no francamente rebuscadas— en el devenir de su discurso. Cuestiones éstas que, en su conjunto, pueden ser conectadas todavía con otra de sus señales de identidad: esa suerte de «fiebre de informar» que se apodera de él cuando se encuentra más seguro de su pormenorizado saber. Avido cazador de novedades, Rama no puede nunca morderse la lengua frente a sus hallazgos; está imbuido de una intención ostentosa de compartir con el lector su vasta mina de noticias, no pudiendo evitar, por eso, algunas veces, simplemente apabullarlo. Pero la mayor parte del tiempo Rama no es sólo un teórico o un científico; es por encima de todo, quizás, un excelente conversador, un invalorable divulgador.*

* * *

Fidelidad por lo intelectualmente asimilado y receptividad constante frente a lo desconocido; sensualidad de la reflexión y de la frase que se detienen a madurar sus placeres al lado de un tema siempre recurrido; afán de totalidad y de exhaustividad: furia de informar; apasionamiento descarado de un intelecto que sólo se

siente a sus anchas poniéndose a prueba frente a cualquier oponente, espontáneo o provocado; todos estos rasgos distintivos de una manera *de ser y de proceder intelectuales están presentes en los textos —redondos algunos; otros, de desarrollo interrumpido— que Angel Rama dedicara a entender diversos aspectos de la realidad de la literatura y de la cultura venezolanas, y sobre la que prácticamente se abalanzó, vicioso de lo desconocido. Con esa capacidad suya de agotar en poco tiempo y de manera profunda los paisajes de todo lo intelectualmente inédito para su experiencia, no dejó de visitar los lugares más repasados de la orografía literaria nacional. Vistos por él, parecían realmente vírgenes; y de su espasmódica revisitación se iba levantando un mapa distinto de esos territorios. Ocioso es decir que no pudo abarcarlo todo y que sólo en algunas regiones muy delimitadas del espacio literario venezolano pudo dar lo que era natural esperar de sus capacidades; pero su método de enfrentamiento con ese espacio y sus habitantes; es un modelo invalorable de atinada cartografía crítica.*

Desde un primer momento, el apasionamiento que lo caracterizaba le hizo, no sólo emprender aventuras de vasta proyección continental —cuya huella imperecedera es sin duda la imprescindible Biblioteca Ayacucho— o de renovada ventilación académica —como sus recordados cursos en la Escuela de Letras de la Universidad Central—, sino además acercarse a aquellos escritores venezolanos con los que descubrió, al poco tiempo de haber entrado en contacto con ellos, lo que pudiéramos llamar, sin mucho temor a equivocarnos, «afinidades electivas». Sí; no es nada gratuito, por ejemplo, que una de las primeras y más sustanciosas presas que atrajeran su avidez intelectual fuera precisamente aquélla constituída por la personalidad y la obra tumultuosas de Rufino Blanco Fombona. Al leer las páginas reunidas aquí bajo el título de «Rufino Blanco Fombona íntimo», podremos percatarnos de la serie de correspondencias que, fantasmática y realmente, se establecieron entre Rama, apasionado polemista intelectual, y la figura problemática, tormentosa y legendaria del libelista más corrosivo y elegante de la época de Gómez. Muestra de su manera de abordar un problema literario, en las páginas de este breve como enjundioso trabajo, la figura de Blanco Fombona se dibuja sobre el fondo de una red de relaciones estéticas y culturales que le proporcionan su razón de ser histórica —y hasta psicológica—. Entroncados con

la tradición modernista de lo que Rama denomina «el egotismo latinoamericano», la manía del «diario íntimo», el papel social del dandy, *la afición por el reto y las destempladas maneras caballerescas del duelo, que constituyen rasgos resaltantes de la personalidad y de la obra del autor de* Camino de imperfección, *encuentran un lugar en el proceso global de la literatura latinoamericana, poniendo en evidencia esa capacidad de Rama para contextualizar el cuerpo de los textos sin forzarlos, integrándolos cómodamente a un conjunto plural de conexiones e interdependencias.*

Pero donde esta capacidad de contextualizar el cuerpo de los textos adquiere mayor brillantez es en la serie de artículos, agrupados bajo el título de «Salvador Garmendia y la narrativa informalista», que forman el corazón sustancioso y sustantivo de este libro. Aquí confluyen idealmente las dos corrientes dinamizadoras más intensas del discurso crítico de Rama: una serie de no disimuladas correspondencias entre el crítico y el novelista marcan un acercamiento teñido por el apasionamiento, la solidaridad, el respeto intelectual (basta señalar una coincidencia: Rama no puede dejar de alabar la entereza característica de la obra garmendiana, empecinada desde su primer peldaño en abarcar una peculiar totalidad del mundo); eso por un lado. Por el otro, la peculiar coyuntura histórica que está en la base de la narrativa informalista del autor de La mala vida; *se le presenta a Rama como espacio providencial para desarrollar ese método de análisis que a fuerza de aplicar con eficacia y verosimilitud expositiva hizo suyo con justísimo derecho, y gracias al cual la literatura, asimilada como parte de un todo que la incluye dinámicamente, es leída sobre el sustrato y la interrelación, no sólo de las demás obras de arte, sino, además, de los acontecimientos políticos, la contienda ideológica, las líneas de fuerza de la economía, las estadísticas, esto es: tras afinados cotejos entre las diferentes series literarias y extraliterarias, en la mejor tradición del formalismo de un Voloshinov o de un Tomachevski. Su brillante tendido de redes entre las primeras novelas de Garmendia y la emergencia vanguardista de El Techo de la Ballena en el contexto de la lucha armada de principios de la década de los sesenta en la Venezuela betancourista, no es, como pudiera creerse, un extemporáneo* tour de force *sociologizante, sino, todo lo contrario, una de las muestras más apabullantes de la coherencia y la efectividad de un método crítico que no se*

limita a la simple comparación de las líneas simultáneas de pensamiento y de acción que están en la base de toda producción estética, antes, por el contrario, las integra hasta el punto de verificar en la estructura misma de la obra literaria su interdependencia con los demás hechos que la rodean, la atraviesan y, finalmente, la sostienen en la totalidad del universo cultural latinoamericano.

En el resto de los ensayos reunidos en este volumen, no alcanzará Rama una maestría semejante. Aunque en algunos, como en los dedicados al atractivo personaje moral e intelectual que fue Simón Rodríguez, pueda experimentarse la misma sensación de gozosa coincidencia entre el crítico y sus temas predilectos —y que ya hemos señalado con respecto a Blanco Fombona y Salvador Garmendia—, muchos de ellos parecen —y en efecto lo son— apuntes o bosquejos para futuros desarrollos más amplios y mejor ajustados. El dedicado al otro Garmendia, al autor de La tienda de muñecos, *es una muestra de ello: esbozado como un estudio totalizador de la obra del cuentista venezolano en el marco del desarrollo del vanguardismo latinoamericano en su vertiente fantástica, el trabajo insinúa más de lo que explícitamente ofrece; pero dispone, en esa especie de preámbulo aperitivo, las rutas y las orientaciones que indudablemente habría que seguir para comprender el problema de un modo productivo. De esta forma, incluso en los momentos en los cuales su pensamiento apenas merodea por los lugares donde fijaría su atención, el trabajo crítico de Rama es capaz de mostrar una fuerza incitadora siempre abierta, potencialmente enriquecedora; con lo cual se hace evidente —y no hay mejor homenaje a la perseverancia y consistencia de ese quehacer sistemático y consecuente que fue el suyo— que también de sus legados incompletos se puede aprender: útiles y valiosos puntos de partida para la continuación de ese intento por reconstruir, teórica y críticamente, el tramado de interrelaciones plurales que hacen de la literatura y de la cultura latinoamericanas una vasta totalidad orgánica, integrada, y cuyo itinerario él comenzó a recorrer —y recorrió en buena parte— con tan envidiable como firme paso.*

Rafael Castillo Zapata

VIGENCIA DEL PENSAMIENTO DE SIMÓN RODRÍGUEZ*

LA VIGENCIA del pensamiento de Simón Rodríguez, que hoy resplandece intacto como si acabara de formularse para las sociedades latinoamericanas del presente, se debe tanto a su constitutivo fundamento democrático, elaborado en el crisol optimista del iluminismo y de la revolución emancipadora, como al fracaso de los estados nacidos de la Independencia para llevar a cabo las doctrinas de redención social que animaron al movimiento libertador.

Los escritos sistemáticos de éste a quien deberemos llamar el *Pensador Americano*, a la manera en que Fernández de Lizardi se llamó a sí mismo y fue llamado por sus contemporáneos el *Pensador Mexicano*, se escalonan a partir de la fecha que él consagró en el título de su manifiesto-programa, *Sociedades americanas en 1828*, hasta las instrucciones educativas para el Colegio de Lacatunga en poco anteriores a su muerte, aunque tales escritos admiten un período precedente, de enseñanza oral, que Simón Rodríguez situó en el año

---

* Ponencia presentada en el Congreso sobre el Pensamiento Político Latinoamericano, organizado por el Congreso Nacional de Venezuela en julio de 1983.

1823[1], tanto vale decir en las vísperas de la definitiva consagración de la independencia de la América del Sur que conquistarían los ejércitos patriotas en Ayacucho.

Al hacer esa referencia, Simón Rodríguez aludía a su reincorporación a América en 1823, con la primera de sus sucesivas y frustradas empresas pedagógicas cumplida en Bogotá, después de una ausencia de vientiséis años (de 1795 a 1823), la mayoría de los cuales pasados en Europa. En esa fecha del retorno cumplía 52 años y estaba en la plenitud de sus fuerzas intelectuales, preparado para la ingente tarea educativa a la que se destinaba desde su juventud, desde que fuera maestro de párvulos en Caracas de 1791 a 1795, y a la cual la Independencia y la protección de su antiguo discípulo Simón Bolívar parecían haberle abierto franca vía.

Pero llegaba al «tiempo del desaliento» que siguió a la Independencia, tan bien definido en la lapidaria frase bolivariana: «He arado en el mar». Lo que años después Sarmiento habría de llamar la «peregrinación en el desierto», esas décadas posteriores a la guerra cruenta con la que se había alcanzado la independencia y que durante casi medio siglo sumirían a las sociedades nuevas en el caos, la inseguridad, la incertidumbre, el retroceso hacia las estructuras previas, las de la Colonia, que parecieron a algunos las únicas capaces de resguardar el «orden y conveniencia» (como diría Rodríguez) que evitara el desquiciamiento de los recientes estados. «La guerra precedió a la jurisprudencia y ésta a la administración» dice Rodríguez en su primer libro, pudiendo haber agregado que además la guerra sentó los principios militaristas que habrían de regir el nuevo tiempo y que se orientarían a establecer un «nuevo orden» calcado sobre el antiguo, aunque subrepticiamente respondiera progresivamente a las pulsiones externas a las que irían adaptándose los grupos sociales dirigentes.

Simón Rodríguez vivió el «tiempo del desaliento» durante los treinta y un años que le quedaron de vida, deambulando por la zona andina, de Chile a Ecuador, y puede decirse que no fue su voluntad si-

---

[1] «Desde el año 23 empecé a proponer *verbalmente*, medios de aprovechar de las lecciones que dan los trastornos políticos, para evitarlos en lo futuro» (p. 301). Todas las citas corresponden a la edición de las *Obras completas* de Simón Rodríguez, editadas por la Universidad Simón Rodríguez, Caracas, 1975, bajo el cuidado del profesor Rumazo.

no la del tiempo áspero que le tocó en suerte burlando todos sus esfuerzos, la que lo convirtió en ese irrisorio «perínclito Epaminondas del Cauca» como lo denominó sarcásticamente Antonio de Irisarri. Pero también puede decirse que fue el cotejo contradictorio que esos años le impusieron, entre el impulso democrático de la doctrina emancipadora en los amplios términos en que se formuló gracias a los pensadores del XVII y las «ilusiones perdidas» que en el mundo todo siguieron al triunfo de la revolución burguesa, en el clima opresivo que coronó la Santa Alianza, el que le permitió formular cabalmente su doctrina e infundirle esa contemporaneidad con que hoy la recibimos. Testimonio al fin del vigor de una causa social progresista que a pesar de sus derrotas no cede ninguna de sus proposiciones básicas, porque las encuentra asistidas por la razón y la naturaleza, de conformidad con los criterios ya clásicos, pero también por los intereses de la mayoría, según proclaman los que ya son criterios de la modernidad. Es posible sospechar que la visión de la sociedad no habría alcanzado en Simón Rodríguez, ese carácter presente, nítido y fundado, si no hubiera tenido la experiencia desastrosa de los años desalentados; ni hubiera sido tan agudo en la percepción de los errores que deben evitarse si no los hubiera visto entronizados en su época por los mismos lugartenientes de los libertadores. Al mismo tiempo debe realzarse una fidelidad sin fisuras a un ideario que sería injusto atribuir simplemente a Rousseau pues está modelado por muy diversas lecturas e influencias, amén de reelaborado a la luz de una praxis lúcida de la vida americana, fidelidad a la cual podemos atribuir el realismo adulto y hasta pragmático, del pensamiento de Simón Rodríguez, que lo distingue nítidamente del utopismo que por las mismas fechas comienzan a poner en circulación los románticos (Esteban Echeverría) partiendo de una experiencia, mucho menos confiada y mucho más idealizada, de lo que era entonces América.

Ocurre que Simón Rodríguez perteneció de lleno a la esplendorosa generación del iluminismo americano (en la que también se deberían agrupar los colegas europeos, de Alexander Humboldt a Manuel Azara o Antonio de Ulloa) dentro del más nutrido grupo de los que vivieron el antes y el después de la Emancipación, a diferencia de Santa Cruz y Espejo, Manuel de Lavardén y aún Pablo de Olavide, y por lo tanto presidieron intelectualmente el nacimiento de los nuevos estados y las aún más nuevas e incipientes nacionalidades, sin

todavía abandonar de sus orígenes y de su formación la concepción unitaria y globalizadora de la América española, cosa que les permitió sentirse legítimos ciudadanos de la América toda, pasar de un país a otro y contribuir al desarrollo de las diversas partes de lo que visualizaron como un mismo cuerpo social. Esta generación, que acompañó intelectualmente la acción de sus coetáneos los Libertadores y se plegó a sus diversas líneas doctrinales, es la primera constituida por los ciudadanos de la América libre que piensan América como una unidad, tal como lo concibió Simón Bolívar e intentó llevarlo a cabo en el Congreso Anfictiónico de Panamá. Pero de todos sus miembros, fue Simón Rodríguez quien más nítida y racionalmente respondió a esta concepción continental (o al menos globalmente suramericana) componiendo una obra que no tenía destinatarios nacionales (como habría de ocurrir en la producción adulta de Fray Servando Teresa de Mier, o José Joaquín Fernández de Lizardi o aún Andrés Bello) sino lo que él designó con el término más abarcativo posible: las «sociedades americanas». Con lo cual, además de ser fiel a la inicial proposición democrática del iluminismo, en la vertiente republicana que desde 1776 se había instaurado en los Estados Unidos y que él conoció personalmente, habría de ser fiel a la proposición unitaria y continentalista que pareció tan normal a quienes habían nacido como españoles-americanos y habrían de convertirse en americanos, simplemente, antes de comenzar el aprendizaje de mexicanos, venezolanos, argentinos o colombianos.

Su mensaje por ello sigue siendo general, destinado a lo que después de su muerte y en una tendencia que sin duda habría de desaprobar, se llamarían los «latinoamericanos». A todos ellos, pero destinado especialmente a los que en 1842 definió bajo el rótulo «masa del pueblo» en términos que, para vergüenza de todos nosotros, se podrían repetir a casi siglo y medio de pronunciados, sin apreciable variación: «Millones de hombres se pierden en la abyección, por no conocer los medios de elevarse, o por no poder adquirirlos, o porque la pereza mental los abate, o porque no se les permite aspirar a más de lo que son; de los sabios mismos se hace poco caso si son pobres. Se cubren los campos de gente ociosa, porque la cultura no los ocupa, las ciudades del interior se llenan de mendigos y en los barrios de las grandes capitales, pululan los miserables». Era la inmensa mayoría de la población americana, puesta bajo el dominio despótico de la que él llamó la «clase influyente» con el aditamento

de la que llamó «ínfima clase» constituida por adláteres que pugnaban por sobresalir (y que con el tiempo nos habría de dar, en las coyunturas de la modernización, las clases medias), la que hoy sigue siendo la mayoría, simplemente, de la población, a pesar de los progresos sectoriales del largo tiempo transcurrido.

Simón Rodríguez presenció, en esos años posteriores a la Independencia en que recorrió Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y Chile, llevando a cabo experiencias educativas que ni siquiera obtuvieron el apoyo de los mismos y urgidos libertadores (su conflicto con Antonio José de Sucre en Bolivia) que volvieron a apelar a la lectura de carrerilla y a la aritmética en coro para formar rápidamente a los futuros funcionarios, cuando no a los sistemas de la escuela de Lancaster, Simón Rodríguez presenció la reestructuración social que sobre el viejo y denostado modelo colonial se hacía al servicio de los nuevos señores y el interés de éstos en mantener en la ignorancia a las mayorías «porque así debe ser, porque está en el orden, porque no conviene instruirla» (p.362). Su insurgencia contra esta política cultural no fue simplemente doctrinaria, apelando a principios generosos e idealistas, sino muy concretamente realista y práctica, habiendo reconocido que era perniciosa para el mismo desarrollo material que con desesperación procuraban los dirigentes, que imposibilitaba la estabilidad y coherencia social sembrando de revoluciones anárquicas y destructivas a los diferentes países y, sobre todo, demorando largamente la edificación de avanzadas sociedades que pudieran parecerse a los modelos europeos o el norteamericano, con que soñaban los desconsolados equipos intelectuales románticos, hartos del atraso, la confusión y la incultura reinantes. Es innecesario decir que en nada se equivocaba y la única discusión todavía abierta respecto a sus proposiciones se remite a su viabilidad en la época en que se formularon. Se trataba, sin embargo, de algo que hoy puede parecernos simple: sentar las bases de un desarrollo autónomo y cohesivo de la sociedad latinoamericana, un poco a imagen del que había comenzado a producirse en los Estados Unidos y ya había reseñado persuasivamente Alexis de Tocqueville para los europeos, sin por eso perder los rasgos idiosincráticos que aseguraban la permanencia y armonía de la evolución propuesta, al mantener ciertos indispensables valores tradicionales que permitían evitar previsibles rupturas y asperezas.

La lectura actual de este maestro socrático de América, como le

ha llamado con justicia Juan David García Bacca, lo muestra bien lejos de todos los excesos de teoría y carácter que la leyenda le ha adjudicado, dueño de un razonamiento preciso y riguroso y de un raro equilibrio para pensar los problemas «a la altura de las circunstancias», en su inmediatez concreta, en sus posibilidades de realización, en el interés de las mayorías, pero más aún en el interés de los países y aun de las clases dirigentes, a las que procuró persuadir de que continuar su insensata política antisocial no hacía sino perjudicarlas. Toda la época posindependentista funciona con un curioso presentismo derivado de la urgencia de los problemas y contamina con ella a todos los actores: pareció no caber una visión de futuro, ni siquiera a corto plazo, a lo que debe atribuirse el fracaso de Simón Rodríguez, incapaz de combatir la rapacidad y el frenesí de riquezas inmediatas en que se coaligaron los antiguos y los nuevos señores. Era esta la que llamó «la enfermedad del siglo», a saber, «una sed insaciable de riquezas, que se declara por tres especies de delirio: traficomanía, colonomanía y cultomanía» (p.355).

Como buen iluminista, es ya un utilitarista, capaz de defender el egoísmo humano y la búsqueda de los propios intereses, salvo que parte de una concepción inteligente que le permite comprender que el utilitarismo individual está mejor apoyado y robustecido por la coincidencia en el utilitarismo colectivo: «La mayor fatalidad del hombre, en el *estado social*, es no tener, con sus semejantes, un *común sentir* de lo que conviene a todos» (p.365) afirma en las *Sociedades americanas en 1828*, percepción que adquiere mayor rotundidad cuando visualiza la posible evolución ulterior americana: «La suerte futura de las naciones, no está confiada al modo de pensar de un hombre, ni de muchos, sino al de los más» (p.362). De ahí que su alegato utilice las mismas consignas puestas en circulación por las clases dirigentes (antiguas o emergentes): él abogará por el «orden y conveniencia» que estima indispensables para el funcionamiento correcto de los países, él combatirá las revoluciones incesantes que consternaban a las clases propietarias, salvo que diestramente socializará estas demandas, consultando «el interés general, que es el que constituye la civilización social, única mira de los gobiernos liberales» (p.344).

En nada el lúcido realismo de Simón Rodríguez se mide mejor que en la síntesis de su pensamiento, que demuestra que no fue meramente un educador, como se le ha tendido a ver, sino más amplia-

mente un sociólogo, marco al que pienso fue llevado por una comprensión fundada de la función educativa. Entendía que era urgente tras la Emancipación acometer la vasta educación popular que había desatendido la Corona española, tanto en las colonias como en la metrópoli, pero sabía bien que debía ser una educación para formar ciudadanos y no meramente funcionarios como en realidad se hizo. Su alarma ante la implementación educativa que veía en los nuevos estados, respondía a que se estaba continuando el sistema tradicional de la Colonia con el cual simplemente se subvenía a la pervivencia y reproducción de la «ciudad letrada» destinada a servir el funcionamiento del poder: «¿Y con quién se harán las Repúblicas?¿¡Con Doctores!?¿¡Con Literatos!?¿¡Con Escritores!?» se pregunta, y certifica de inmediato: «Del modo actual de proceder en la educación, deben esperarse hombres que ocupen los puestos distinguidos, esto es, quien forme *cuadros* políticos, civiles y militares; pero, los tres carecerán de tropas o tendrán que estar siempre lidiando con reclutas» (p.287).

Pero una educación ciudadana estaba bien lejos en su pensamiento, de los cursos sobre organización cívica en que ha venido a parar ese concepto en nuestros sistemas pedagógicos actuales: consistía en integrar al ciudadano a la sociedad civil, política y ecónomica, dotándolo de los instrumentos adecuados para su funcionamiento, tanto intelectuales como materiales, fijando así las bases igualitarias que hicieran posible la concepción democrática burguesa. A partir de esta educación sería posible formar una República. Claro está que en ella debían contar en parejo nivel de importancia, tanto los instrumentos que podía proporcionar la escuela como los que debía proporcionar la estructura política y social, y es aquí donde Simón Rodríguez nada podía hacer, pues había entrado en colisión con los principios que sustentaron la reconstrucción social luego de la guerra emancipadora. Lo dice claramente en una síntesis de su ideario: «la (divisa) de las repúblicas debe ser: educación popular, destinación a ejercicios útiles, aspiración fundada a la propiedad» (p.370).

Son tres componentes que, no sólo para Simón Rodríguez, habrían de permitir que se pasara del mero establecimiento de facto de las Repúblicas que se había logrado a través de la guerra de independencia, a su *fundación*, según consignó desde la advertencia que abre su libro. La clave de esa fundación eran las bases democráticas sobre las cuales debía organizarse, modificando la estructura social jerár-

quica de la Colonia que había respondido a una concepción aristocrática. Es lo que habría de verse en los Estados Unidos mediante el avance de la «frontera» colonizadora oeste a lo largo del siglo XIX, la cual efectivamente afianzaría la base popular y democrática de la sociedad y contribuiría manifiestamente a su pujanza económica.

Como en esa síntesis de sus ideas queda dicho, la «educación popular» que fue el desvelo constante de Simón Rodríguez, no era sino una de las patas que componían el trípode fundacional del nuevo estado social, y la importancia que le concedió no disminuía en nada la pareja importancia de las otras dos, ya que todas eran indispensables para sostener el edificio de la República democrática. Aunque él hubiera dispuesto de todos los apoyos oficiales y privados que en la realidad le fueron negados, seguramente su proyecto de «educación popular» no hubiera dado los frutos esperados, si no hubiera estado acompañado por los otros dos principios que pertenecían a la esfera económica y social, y ya no exclusivamente a la educativa. Uno es la «destinación a ejercicios útiles», que no sólo presupone el indispensable entrenamiento en los oficios manuales que Simón Rodríguez incorporó a los planes de sus escuelas, la mayoría de las cuales funcionaron para los niños pobres o desheredados, sino además otras dos cosas mayores que la sola escuela no podía establecer: la existencia en la sociedad de una demanda de esos «ejercicios útiles» a través de una vitalidad económica modernizadora que por funcionar gracias a una concepción utilitarista atendiera exclusivamente al mérito, a la eficacia y al trabajo, evitando así el favoritismo, el clientelismo o las jerarquías sociales; en segundo término el reconocimiento por la comunidad de la conspicua dignidad de esos que en el edicto de Carlos III todavía eran llamados «oficios viles» y que a pesar de ese edicto así serán considerados por la sociedad hispánica durante los siglos XIX y aun XX.

El otro principio era todavía más radical en esa sociedad de inocultables tendencias aristocratizantes, la «aspiración fundada a la propiedad», pues como el texto de Simón Rodríguez dice con precisión, no se trata meramente de un derecho fijado en la letra muerta de las leyes, sino acreditado en los hechos, que tal dice la palabra «fundada», reclamando el acceso a la propiedad para la mayoría de los ciudadanos como un medio de alcanzar la estabilidad social tan reclamada en la época, y obtener un desarrollo de las potencialidades económicas de los nuevos estados.

Este catecismo elemental de doctrina democrática, tan obvio y aun insuficiente para quien lo examina desde la perspectiva contemporánea, a siglo y medio de su formulación, cuando sin embargo en América Latina todavía está en su infancia, fue compuesto por Simón Rodríguez aliando ingredientes variados y aun discordes, que tanto procedían de su formación intelectual europea como de su lúcido aprendizaje americano. De ambas fuentes de su pensamiento, es sin duda esta última, tan rara en una época poblada de intelectuales librescos, la que ha asegurado mejor la modernidad de su discurso. La preeminencia que él concedió a la praxis sobre la teoría que venía ya armada desde Europa y transportaban con fruición los barcos, y las correcciones que en esa teoría introdujo a la luz de la praxis americana, de la peculiaridad americana que conoció con una intimidad rica y popular que le estuvo vedada a la mayoría de los intelectuales de su tiempo, han asegurado la frescura y la originalidad de una visión en la que todavía pueden reconocerse los latinoamericanos.

Quizás su virtud mayor haya sido el robusto realismo democrático que le permitió escapar de la convención, del engolamiento y la retórica en que naufragaron tantos de sus contemporáneos. A lo largo de su pintoresca y siempre irreverente vida, convivió con los estratos bajos de la sociedad: los niños abandonados que trató de educar, los vecinos y parroquianos de los negocios con que se ganaba la vida, las mujeres que sucesivamente le acompañaron, aunque creo que nada lo instruyó mejor sobre la condición del pueblo americano que su precisa atención a los problemas de la lengua, ese español-americano para cuya pronunciación, sintaxis y prosodia, tuvo un oído fino y alerta como sólo contemporáneamente puede encontrarse en el mexicano Fernández de Lizardi, aunque sin la capacidad crítica e interpretativa del lingüista que había en Simón Rodríguez.

En la nota con que concluye el pródromo de las *Sociedades americanas en 1828*, señala las dos ausencias que sus lectores podrían encontrar en el texto, ambas representativas de su desvío realista respecto a las convenciones letradas que en la Emancipación aseguraban la continuidad de los mecanismos intelectuales cultistas de la Colonia. La primera puede ser emparentada con las consideraciones aún tímidas de Lizardi en el prólogo a *El periquillo Sarniento* y preceden en más de medio siglo las críticas que han hecho famoso a José Martí: «Se echará, tal vez, de menos, en este pródromo, las *citas de*

la antigüedad, que adornan de ordinario los discursos... En lugar de pensar en medos, persas, en egipcios, pensemos en los indios». La segunda es sarcástica y apunta a la insufrible retórica revolucionaria sobre la que se abalanzó gozosamente tras la Independencia el estilo neoclásico, labrando la ornamentación adecuada al retroceso democrático en curso que institucionalizaría el orden nuevo-viejo de los estados recién creados: «Se extrañará también la falta de exclamaciones contra la tiranía, ¡tan comunes en los discursos republicanos! Se omiten por lo mismo que son comunes» (p.288).

De toda esa retórica cultista, de la que ni los Libertadores se salvaron porque reverenciaron la lengua de sus secretarios letrados, está ausente la escritura de Simón Rodríguez, reemplazada, aun dentro de su esquematismo racionalista, por una frescura del habla que tampoco cae en el costumbrismo del que lo separaba su concepción normativa de la lengua, sabrosura lingüística que es otro de los motivos de su modernidad.

Tal condición es mera aplicación concreta de esa mirada realista sobre su medio americano, la cual puede medirse cabalmente en el campo intelectual por su terca oposición al mecánico trasvasamiento de las soluciones políticas y sociales de Europa o Estados Unidos a las sociedades peculiares que se habían forjado en tierras hispánicas de América. No tenemos ningún tan decidido y razonado defensor de la peculiaridad americana, como Simón Rodríguez. No era difícil decir al finalizar el *XIX*, como lo hiciera José Martí, que la imitación libresca de las instituciones liberales europeas en América Latina había sido una perjudicial solución y, lo que es más grave, una facilonga e interesada solución para restablecer de alguna manera el antiguo orden. Más difícil, más lúcido, fue decirlo antes de que se produjera, en ese momento en que concluida la guerra, ingresaba el tiempo de la administración y la jurisprudencia, y donde la responsabilidad del intelectual (tantas veces invocada retóricamente en vano) le imponía decir la verdad aun discrepando con todos, empezando por los jefes del momento. De las muchas veces que lo dijo, quizás la mejor fue la de ese primer libro: «La América española es original: originales han de ser sus instituciones y su gobierno; y originales los medios de fundar uno y otro. O inventamos o erramos» (p.343). La cual se complementa con una crítica paralela a los hacedores de instituciones, frenéticamente aplicados en su tiempo a edificar sobre el papel las futuras repúblicas independientes:

> «A tres principios, como los de la ortografía, reducen estas sectas el arte de dibujar Repúblicas. Origen, uso constante y genio. Dividen el origen en próximo y remoto. De éste (el griego y el romano) no se sirven sino para sazonar arengas y proclamas. El que rige en todos sus planes es el próximo (la Inglaterra). Su *uso constante* lo traen de los Estados Unidos, en láminas.
>
> Y cuando ni el origen ni el uso deciden, ocurren al tercer principio; pero en lugar de consultar el genio de los americanos, consultan el de los europeos. Todo les viene embarcado» (p.267)

Aun mejor prueba de su fidelidad a la peculiaridad americana la dan aquellas proposiciones en que opta por una solución que es contraria a sus ideas propias pero que ve adecuada a la contextura íntima de la sociedad de su tiempo: era obviamente partidario de la libertad de cultos, y aun le tenían sin cuidado los cultos religiosos dentro del sólido agnosticismo de quien ha prescindido de metafísicas, pero sin embargo combatirá la proposición de los liberales para instituir la libertad de cultos porque entiende que es un elemento provocativo insertado dentro de una sociedad que no ha conocido la multiplicidad de sectas como Estados Unidos y que sigue afiliado a la religión católica masivamente. Aun más difícil era reconocer la «natural» preeminencia del jefe carismático y capacitado, en cuya persona el pueblo cifraba su confianza y sólo a través de quien podía percibir «encarnada» la función directriz del poder, en oposición al dictamen criterioso de los cultos de que «la autoridad es siempre un *ente abstracto*» (p.270) como a él le constaba, y sin embargo reconoció la necesidad de esta unidad, estabilidad y constancia del poder a través de la permanencia del jefe ilustrado, a pesar de que al hacerlo caía en el campo acervamente combatido por los intelectuales, el de los partidarios del poder «monárquico» de Simón Bolívar y además contradecía su concepción democrática.

Si hemos dicho que su pensamiento sociológico aun espera cumplimiento un siglo y medio después, con más razón deberemos repetirlo respecto a esta fidelidad a la peculiaridad americana, a partir de la cual debían «ser pintadas» las instituciones gubernativas, sobre todo quienes creemos que las flagrantes inadaptaciones de *L'esprit des lois* de Montesquieu con sus tres artificiosos poderes y con sus dobles Cámaras (de las que se burló Simón Rodríguez no bien las vio aparecer) a la realidad latinoamericana, no se solucionan con los trasvasamientos del partido único, el Comité Central y el Politburó, que repiten forzadamente otro modelo europeo, mecánica y librescamen-

te traspuesto, tal como antaño ocurriera con las instituciones del liberalismo burgués, que motivaran la sensata crítica martiana: «el buen gobernante en América no es el que sabe cómo se gobierna el alemán o el francés, sino el que sabe con qué elementos está hecho su país, y cómo puede ir guiándolos en conjunto, para llegar, *por métodos e instituciones nacidas del país mismo*, a aquel estado apetecible donde cada hombre se conoce y ejerce y disfrutan todos de la abundancia que la Naturaleza puso para todos». Razonamiento que pertenece a este gran linaje del pensamiento democrático americano que tiene en Simón Rodríguez a uno de sus fundadores, y que llevó a José Martí a extraer una consecuencia que aún es válida hoy: «Las repúblicas han purgado en las tiranías su incapacidad para conocer los elementos verdaderos del país, derivar de ellos la forma de gobierno y gobernar con ellos»[2].

Y sin embargo, aunque Simón Rodríguez criticó y, sobre todo, problematizó muchas de las soluciones en curso en su tiempo que habrían de ser impuestas autoritariamente, y aunque propuso soluciones propias sobre muchos aspectos de las organizaciones políticas y sociales, no nos dejó un *corpus* orgánico para enfrentar sistemáticamente la errónea vía imitativa europea y la restauración del viejo orden que él observaba, viendo ya cómo se enmascaraba («República aristocrática o Aristocracia republicana», «República real o Real república», p.367) sin atender los auténticos problemas de las originales y dolorosas sociedades latinoamericanas. Fue esto consecuencia de las condiciones bien precarias de su vida, sobre todo desde la muerte de Bolívar, aunque también consecuencia del característico fragmentarismo de su pensamiento que le llevó a abogar, y no sólo por razones económicas, en favor de la publicación de los libros por pliegos para adaptarlos a los tiempos del poco entrenado lector americano, a su reflexión y discusión libre.

Pero podrían adelantarse otras explicaciones, más profundas. Aunque no dejó de justificar fieramente su amor propio de autor y de educador, aunque no dejó de recordar su persistente contribución a la formación social, esta aportación personal fue vista como una parte, sin duda considerable, de la *causa social* por la que abogó

---

[2]José Martí, «Nuestra América» (1981) en *Nuestra América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. 27-28.

insistentemente. Es aquí donde cuenta su naturaleza de educador, que nunca lo abandonó. La crítica a las soluciones políticas e institucionales mecánicamente importadas era, por extensión, la crítica a todas las soluciones acabadas y hechas que se proponían como un chorro inagotable en la época, adoptadas por individuos o por pequeños grupos, e impartidas o impuestas al resto de la sociedad. Buenas o malas, se emparejaban todas por un rasgo común: no surgían de la comunidad, no eran el producto de «los más», como acostumbraba a decir. Y éstos, como sabía bien, tropezaban con insalvables dificultades para encararlas, expresar sus legítimos intereses, razonar los abstrusos problemas que las élites intelectuales desplegaban. El problema central de la sociedad democrática no sólo estaba en la participación creativa y original de la comunidad, sino en las capacidades de sus integrantes para cumplir esa tarea. Aquí podría insertarse la cuestión de las aptitudes naturales y las adquiridas y los complejos debates que rodean el afán de legitimación de cualquier proyecto educativo y, más ampliamente, cualquier proyecto de transformación social. No los revisaremos, para simplemente atenernos a la visión de Simón Rodríguez.

En él, indudablemente, da un enorme paso el esfuerzo de socialización de la civilización mundial. Para él ya los asuntos capitales son sociales, más que individuales, en lo que además es cabalmente un americano, motivado por una revolución que había conmocionado al cuerpo entero de la sociedad estableciendo la que sería la línea rectora del continente en los dos siglos siguientes. Pero la *causa social* que era de todos y debían resolver todos, implicaba el ejercicio intelectual de todos. A esto concurre su esfuerzo educativo y esto explica su oposición a la escuela tradicional y a la lancasteriana, que simplemente respondían a la estructura piramidal de la sociedad con su exigencia técnica de formación de *cuadros*. Lo que propondrá, en sustitución de la acumulación de conocimientos y de técnicas operativas, que sin embargo habrán de triunfar al fin en el continente con la incorporación hacia 1880 de la universidad positiva, es un *arte de pensar*.

Es bien conocida su curiosa distribución de los párrafos sobre el papel y la alternancia de distintos tipos de letras para concitar la atención sobre las palabras importantes y, sobretodo, mostrar las conexiones que mantenían con otras partes de la frase, para lo cual frecuentemente apeló a llaves y a distribuciones espaciales que permi-

tieran, por los ojos, apresar la estructura de su razonamiento. Hay aquí un resabio de sus tiempos de cajista de imprenta y hay, sobre todo, un educador atento a los procesos lógicos del pensamiento que está imbuido de una ilimitada confianza dieciochesca en la razón. Es el momento en que la sociedad latinoamericana comienza tímidamente a asomarse al universo de la escritura, descubriendo lo dificultoso que es fijar sobre el papel las condiciones peculiares del habla, sobre todo esa fluida, cimbreante y rica que se usaba en la vida cotidiana y que carecía de códigos que la organizaran y sistematizaran, por lo cual la mayoría de los «escribientes» de la época preferirán acantonarse en las estrechas y formularias maneras de una escritura casi burocrática que era resabio colonial español.

Probablemente la observación más fructuosa y original que hace Simón Rodríguez es la importancia que en el habla cabe a la prosodia. Hasta el hombre más inculto y torpe, con escaso vocabulario, con toda suerte de defectos de pronunciación respecto a las normas peninsulares y con más frecuentes barbarismos, era capaz de entonar sus frases de tal modo que imprimía un significado a lo que decía y se hacía entender de su interlocutor. La prosodia era, por lo tanto, un sistema de ordenación del discurso que le confería sentido. Llegado el momento de escribir no encontraba de qué manera hacer eso sobre el papel, lo que además se complicaba por el desvío ya existente entre las grafías y las pronunciaciones, desvío derivado del retraso de las formas escritas para actualizarse al mismo ritmo que la pronunciación. Ni las palabras escritas respondían a lo que decía su boca, ni la prosodia encontraba cómo transformarse en escritura.

Aunque hombre extraordinariamente atento al habla y a sus inflexiones, Simón Rodríguez ya pertenece de lleno al universo escriturario, y, en tanto educador, acepta sin reticencias, la vía alfabetizadora que promoverá en el mundo la burguesía triunfante. Su papel, entonces, es descubrir las mediaciones entre el habla y la escritura, eso que se llamaba, escolarmente, *pintar*. En la transición al texto central de las *Sociedades americanas en 1828*, Simón Rodríguez llama la atención sobre este «arte de escribir» que se divide en dos partes: «1. Pintar las palabras con signos que representen la boca; 2. Pintar los pensamientos bajo la forma en que se conciben» agregando complementariamente: «El que lee debe ver en el papel los signos de las cosas y las divisiones del pensamiento» (p. 289).

Muy pocas fueron las enmiendas que hizo para que las grafías representaran la pronunciación, tan pocas que puede sospecharse que temió establecer una algarabía escrituraria que ya no fuera reconocida por nadie (a lo *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau), la que sembraría la confusión entre los principiantes. En cambio fueron muchos los intentos de trazar una construcción gráfica sobre el papel que remedara los procedimientos lógicos de la enseñanza, a manera de esas cartillas escolares que habían puesto en circulación los reformadores pedagógicos del *XVIII* y *XIX*. Hacer visible por los ojos el razonamiento lógico y mostrar, sobre todo, las equivalencias de un mismo modo de razonamiento aplicado a muy diversos campos del conocimiento (su brillante ejercicio es el discurso paralelo sobre la lengua y el gobierno en América), fue parte central de su *arte de pensar*.

Decir que no era la estructura del pensamiento lo que así evidenciaba, sino el régimen persuasivo, simplificado y eficiente de la demostración pedagógica, nada quita a esta central preocupación por el funcionamiento de un aparato mental, a su preocupación para clarificar el razonamiento al reducirlo a sus elementos constitutivos más simples. Tal desvelo respondía a esa inquietud superior donde el educador y el demócrata se reunían: dotar de un instrumental eficaz a los más, ya no mediante acumulación de meras informaciones, sino a través de una clarificación del discurso intelectual, para que *los más* fueran capaces de concurrir a las soluciones necesarias a sus vidas y se transformaran así en partes activas de la *causa social*.

La pintura de los pensamientos*

Había fracasado y por segunda vez en ese empeño del intelectual comprometido por hacer realidad sus sueños, modificando de acuerdo a ellos a la propia sociedad. Lo habían derrotado: los elementos retardatarios que hipócritamente decían sí a sus proyectos para luego entorpecerlos y desfigurarlos; el estado de postración y los escasos recursos de una república recién nacida; el simplismo de los jefes que procuraban soluciones rápidas según los modelos recibidos, por viejos e inadaptables que fueran a las nuevas situaciones; los brutos insolentes que «siempre se entrometen y se atreven» a partir de su convicción de que saben «sin haber aprendido». Solo, pobre, «sin tener en qué ocuparme ni qué comer», recaló en ese pueblo fantasma en que se había convertido Oruro abandonado por los mineros, deambulando entre sus tapias y sostenido por la caridad de los amigos, antes de pasar a Arequipa. Simón Rodríguez tenía entonces

---

* Artículo publicado originalmente bajo el título de «Sesquicentenario de una obra maestra. La pintura de los pensamientos», en *El Universal*, Caracas, 9 de abril de 1978.

57 años. Y fue entonces que concibió el proyecto de registrar por escrito sus ideas, visto que le estaba vedado llevarlas a la práctica en las nuevas repúblicas desprendidas del viejo imperio español. Decidió escribir a modo de una demanda contra el olvido, sostenido por el afán terco de la gloria personal (lo único que le iba quedando) y por la defensa de su originalidad, estableciendo públicamente el *copy-right* de ideas que venía difundiendo desde 1823, «temiendo que otro se apareciese primero, en público, con ellas.» Por lo tanto: orgullo personal y confianza utópica en el futuro de América.

De ahí nació ese texto sin igual en la literatura de la época, cuyo sesquicentenario conmemoramos en los primeros meses de 1988. Simón Rodríguez publica en Arequipa un folleto de 28 páginas titulado «Sociedades americanas en 1828» y subtitulado «Cómo serán y cómo podrían ser en los siglos venideros». Si de la «Oda a la poesía» de Andrés Bello ha podido decirse que funda la aspiración a la autonomía de la poesía americana, de éste podrá decirse que funda la reflexión americana sobre su singularidad y sobre su destino, con visión original que asombra y que se corroborará en sus escritos posteriores: «El Libertador del Mediodía de América» que escribe ese mismo año 1828, las «Luces y virtudes sociales» (1834 y 1840), la versión definitiva de 1842 de esas mismas «Sociedades americanas en 1828» y los «Consejos de amigos dados al Colegio de Lacatunga» (1844).

Pero mientras la oda de Bello reclama originalidad manejando las formas puntualmente recibidas de la poesía neoclásica europea, el folleto de Simón Rodríguez descubre la auténtica problemática americana a través de una forma igualmente nueva, adaptada a los rasgos del medio, por él definida como un modo de «pintar los pensamientos». No hubo en América, durante un siglo, nada que se le pareciese. Recién hoy los estudios de poética, de lingüística y de semiótica, desarrollados en el cauce estructural, permiten calibrar una audacia creativa que aún Lezama Lima, en las páginas memorables que le consagró, atribuía «al cuadro sinóptico y a las modificaciones ortográficas» de estirpe roussoniana. En este mínimo homenaje queremos realizar ese aspecto, entre los muchos que componen su grandeza porque nos parece representativo de una vía para alcanzar alta originalidad a través de una investigación de la peculiaridad americana. El la conoció a fondo deambulando por esas tierras azotadas

por la guerra y el desorden, desde Caracas y Cartagena hasta el «último rincón» del continente que fue para él la ciudad chilena de Concepción.

PENSAR AMERICA

Al finalizar el siglo, José Martí encontraba la causa de tantas vicisitudes como se habían padecido en América Latina desde la Independencia, en la implantación forzosa de sistemas de gobierno y formas de vida trasplantados de Europa e impuestos sobre poblaciones distintas, en diferentes períodos de evolución. Al comenzar el siglo, no bien consumada en Ayacucho la Independencia, esa fue la advertencia que Simón Rodríguez dirigió a sus compatriotas, ese fue el peligro que denunció una y otra vez, y esta fue la divisa que acuñó: «La América no debe imitar servilmente sino ser original». Y consternado ante la avalancha imitativa (de constituciones, de códigos, de costumbres, de educación, de letras y artes) llegó a pensar que la sabiduría de Europa y la prosperidad de Estados Unidos se habían constituído, sin quererlo, en los enemigos: «Nada quieren las nuevas Repúblicas admitir que no traiga el pase del Oriente o del Norte. Imiten la originalidad, ya que tratan de imitar todo. Los estadistas de esas naciones no consultaron para sus instituciones sino la razón y ésta la hallaron en su suelo, en la índole de sus gentes, en el estado de las costumbres y en el de los conocimientos con que debían contar».

Aquí está el origen de las vicisitudes de Simón Rodríguez. Por más que argumentara, explicara y discutiera, entre la voz de este maestro sin título que ya había cruzado los cincuenta años y no tenía más mérito que haber sido ayo del Libertador, y los prestigiosos modelos que venían de Europa y Estados Unidos, no había duda posible para los jefes militares encumbrados en los nuevos países. El mismo Bolívar, que siempre lo protegió, no dejó de apoyar a Lancaster que proponía su rápido y económico sistema de aprender a leer y las cuatro operaciones. Sus resultados se revelaban más contundentes que el sistema de educación popular por el cual abogaba Rodríguez.

No era fácil la vida de entonces. A las guerras había sucedido el marasmo, las luchas por el poder, el desorden generalizado, la pobreza y la ineficacia. Una gran decepción se había apoderado de los

espíritus cultos: la revolución se había hecho bajo el impulso de las ideas europeas pero eso no había deparado países como los europeos. Simón Rodríguez hizo su retrato: «Cansados de figurarse en sueños alegres, las maravillas prometidas por las revoluciones del mundo nuevo, quisieran retirarse al viejo, a distraer su imaginación de las continuas pesadillas que les causan los sustos. En lo mejor del sueño despiertan despavoridos, de haberse creído envueltos en las guerras, en las guerrillas, en los saqueos, que realmente han presenciado; o comprendidos en las conspiraciones, en los arrestos, en los destierros, que se hacen o les hacen ver las gacetas; muchos viven retirados, por no recoger, en las conversaciones del día, fantasmas que los amedrenten por la noche».

En estas condiciones, proponer vías originales, apartadas de modelos conocidos o de la subrepticia repetición —bajo otros nombres— de los modelos coloniales, contituyó un real heroísmo. Le acarrearía la enemistad de los cultos y de los jefes, la oposición de los administradores, la befa de los sempiternos brutos y le condenaría a una especie de *no mansland* cuando enumerara las impropiedades de los jefes (rodeados de cortes adulantes) y las impropiedades de las masas (aborreciendo de toda demagogia facilonga). En ese año 1828 resolvió asumirse como una conciencia crítica de la realidad americana apostando a los jóvenes a quienes correspondería reconstruir sus países. A ellos dirigió su esfuerzo de persuación. Rodó hubiera admirado esta vocación magisterial.

El problema primero y básico era pensar América a partir de su real constitución social del estado de sus habitantes, de la composición cultural de sus pueblos mestizos, atendiendo a sus necesidades al margen de teorías y libros más o menos sacralizados. En «Sociedades Americanas de 1828» estableció uno de sus fascinantes paralelismos (auténticos ejercicios de pensar) vinculando, de un modo irónico y ameno, en el borde de la parodia de las cartillas programáticas, a la lengua y al gobierno de América. Intentó mostrar que puede ser la misma cosa «pintar las palabras» que «dibujar Repúblicas», desarrollando ambas demostraciones en columnas paralelas, con lo cual proporcionaba un modelo de ese «arte de pensar» que constituyó el meollo de su enseñanza socrática. Efectivamente, en una y otra disciplina, el problema era el mismo y se reducía a adaptar las estructuras de la lengua y del gobierno a las realidades de la sociedad. Si la ortografía atendía, en orden, al origen etimológico, al uso constan-

te de los cultos y a la pronunciación recibida, el gobierno establecía su origen en las instituciones inglesas, su uso en el modelo de Estados Unidos (traído en láminas) y cuando correspondía atender al tercer principio, al genio particular de los pueblos, a su idiosincracia, «en lugar de consultar al genio de los americanos consultan el de los europeos. Todo les viene embarcado». La conclusión se imponía: «escríbase como se habla», por un lado, y «observando la índole de los nativos se acertaría a darles el gobierno que les conviene», por el otro. Para ello había una sola llave maestra, de la cual este romántico dieciochesco jamás se apartó: la razón, que no era un invento de la Europa burguesa, sino una herramienta de todo el género humano.

AMOR A LA GEOMETRIA DEL SISTEMA

Tantas revoluciones, al institucionalizarse, han desempolvado los viejos modelos e intentado transmitir mensajes nuevos con formas esclerosadas, que resulta admirable ver a este hombre de nuestra revolución de emancipación negarse rabiosamente a ese engaño y, conservando vivo el impulso de cambio que le llevó a trastornar el edificio colonial, abogar por una forma nueva que transmitiera una idea nueva y afirmar a modo de insignia este principio que sigue válido: «La forma es un modo de existir». Su percepción del cambio es drástica y bastante alejada de la de Bello. Si los estudios obligados de antaño habían sido la metafísica, la historia y la poesía, ahora ellos habían sido reemplazados por la lógica, el idioma y las matemáticas, con lo cual se colocaba en la línea de la más arriscada modernidad. Pero ese nuevo campo del conocimiento exigía una nueva forma, a la cual se aplicó tercamente, haciendo de ella su original estilo, que ni siquiera llegó a considerar su invento particular sino la manifestación de su «ser americano». A quienes enjuiciaron su obra por estar constituída de retazos replicó: «todos son del cajón del sastre que la ha hecho y para acomodar y cortar, ha tomado medida a la América. No es un vestido, como muchos, que le traen del extranjero, hermosos, sin duda, pero que le arrastran o le afligen».

Al concluir el pródromo (esto es, «escrito precursor») a las «Sociedades Americanas en 1828», recapituló sus aportaciones formales, destacando que el arte de escribir consiste en «pintar las palabras con signos que representen la boca» y «pintar los pensamientos bajo la

forma en que se conciben» remitiendo a la estructura del discurso. Ese texto lleno de blancos, con incisos, corchetes, llaves, combinación de letras redondas, cursivas, versalitas y mayúsculas, distribución gráfica de las ideas que fatalmente evoca lo que, al finalizar el siglo y en otra dirección, haría Mallarmé con «Un coup de dés», es la transcripción sobre el papel de la estructura del pensamiento, tratando de evidenciar su movimiento, los valores más intensos y los débiles, las conclusiones, las vacilaciones, la inserción de réplicas y las respuestas adecuadas, los distintos niveles del razonamiento. Sólo en este siglo Carlos Vaz Ferreira en su «Lógica viva» plantearía nuevamente una escritura que no sólo trasmitiera un pensamiento sino su peculiar modulación interior, con sus interrupciones, desvíos, tropiezos, enlaces, etc. A fuerza de pedagogo, Simón Rodríguez comprende que no es el discurso cerrado el que puede proponerse en ese momento, sino su radiografía, el proceso del pensar mismo, organizándolo de manera que se haga perceptible su estructura. Y al tiempo percibir, con esa velocidad que lo caracterizaba para hacer las analogías y vincular distintos discursos, que la estructura del pensamiento equivale rigurosamente a la prosodia de la lengua.

Cuando el safio de turno le reprocha ese sistema, diciendo que «es un arbitrio para vender papel», le dedica una clase sobre prosodia, declamación y notación musical (por momentos parece oirse a Lévi-Strauss explicando la estructura de los mitos) recordándole que «leer es resucitar ideas y para hacer esta especie de milagro es menester conocer los espíritus de las difuntas». Detrás de su respuesta está su animadversión para esa «lectura de carrerilla» que se practicó en las escuelas durante un siglo y de la que el alumno salía sin haber entendido nada, porque, aplanando el discurso literario, lo transformaba en un afantasmado conjunto de sonidos sin sentido, cosa que contrastaba violentamente con la capacidad que el mismo hablante tenía para entonar las frases de su conversación corriente, dotándolas de sentido. Este campo de la prosodia, con sus tonos, acentos, entonación, pausas, que eran constituyentes de la lengua en cuanto ésta era un habla y no una escritura, se reencontraba analógicamente en la estructura del pensamiento, de ahí que la forma de su escritura tratara de reflejar, con los elementos gráficos a su alcance, la modulación de las ideas.

Poeta de la razón discursiva, Simón Rodríguez es devorado por el espíritu analógico. Del mismo modo que construye en líneas pa-

ralelas, como en una lección escolar sobre comparaciones y metáforas, el desarrollo de la lengua y el del gobierno en América, percibe que existen vínculos entre disciplinas dispares (lengua, ciencia, música, sociología) y progresivamente establece que no es posible pensar y resolver correctamente si no se asumen las más variadas fuerzas que componen un sistema. La perspicacia espiritual, dice, «no puede ejercerse sino asociando y combinando situaciones o movimientos» (en «El Libertador del Mediodía») lo que, como dice expresamente, constituye una semiótica, pero a su vez los elementos que componen un sistema no son independientes y su acción depende de la de los restantes. No vacila en abogar por las limitaciones de la libertad personal o del derecho de propiedad, considerando que son partes de la sociedad y «no hay facultades independientes, siendo así que no hay facultad propia que pueda ejercerse sin el concurso de facultades ajenas» (en «Luces y virtudes sociales») lo que resulta ampliado si se dice «cosas en lugar de facultades» y si en lugar de «concurso de facultades», se pone «voluntades, fuerzas, poderes, libertades, derechos, funciones, empleos».

Esta percepción del conjunto interactivo, que desarrollaron luego los matemáticos, adquiere en Simón Rodríguez el aspecto de una constelación celestial, funcionando como un sistema armónico. A partir de su reconocimiento, es posible pensar el mundo porque en él son recogidos los elementos de la realidad y sobre él se aplican las leyes del psiquismo. Apasionadamente visualista, Simón Rodríguez construye sobre el papel, mapas del pensamiento porque en definitiva cree, fervientemente, que «la geometría rectifica el raciocinio».

Rufino Blanco Fombona Intimo*

EL HOMBRE Y SUS MASCARAS

Condottiero, espadachín, renacentista, Don-Juan-Gato, camorrero, poeta, le llamó Rubén Darío cuando Rufino Blanco Fombona era un joven que no había alcanzado los treinta años. La fama de exaltado y de violento no le abandonará ni siquiera en los días de su muerte a los setenta años (1944): fue una corona tempestuosa que calzó con orgullo pues a ella le debió sus hallazgos artísticos válidos, eso que se define con las mismas palabras que él usó para otro americano de su estirpe, el peruano Manuel González Prada: «una prosa de electricidad que brota relámpagos».

---

* El presente trabajo fue publicado originalmente en forma de libro bajo el título de *Rufino Blanco Fombona y el egostismo latinoamericano*, Valencia, Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo, 1975. Ese mismo año, Monte Avila Editores publicó bajo el título de *Rufino Blanco Fombona íntimo* una selección de los diarios del escritor debida a Rama. El crítico reproduce en el prólogo a este último libro buena parte del artículo que ahora publicamos. Puede decirse, sin temor a equivocarnos, que, entre todos los escritos de Rama dedicados a Blanco Fombona es éste el más completo, pues los incluye a todos.

Esa aura aventurera, novelesca y hasta rocambolesca que lo ciñe, se coordina difícilmente con una palabra polvorienta que también se le ajusta: polígrafo. La bibliografía de sus obras establecidas por Edgar Gabaldón Márquez (*Obras Selectas*, Madrid, Edime, 1958), comporta multitud de libros, folletos, artículos, prólogos, traducciones, ediciones críticas. El día que se coleccionen sus obras completas, tarea nada fácil por la dispersión de su voraz labor periodística, se dispondrá de un centenar de volúmenes. En ellos se encontrará: poesía, viajes, polémicas, crónicas históricas, diarios íntimos, novelas, ensayos políticos, cuentos, libelos, comentarios eruditos, cartas políticas y familiares, crítica literaria, con la particularidad de que todo fue hecho de paso y de viaje, en el estribo de un tren frenético que fue su propia vida, en una inagotable, febril pesquisa de su propia identidad para la cual fraguó todos los espejos posibles. Con la particularidad también de que casi todo lo hizo fuera de su patria, Venezuela, y que ni en ella, ni en las restantes patrias latinoamericanas, es demasiado conocido: una figura, más que una obra; un gesto, más que una palabra.

La historia, la política y la literatura, en ese orden jerárquico, fueron las pasiones de su vida intelectual, pero empobreceríamos su imagen si hiciéramos de él un historiador (por aguda que sea su interpretación humana de Bolívar o su análisis del conquistador español de América), un político (por cáusticos que sean sus libelos contra el dictador venezolano a quien él bautizó Juan *Bisonte* Gómez, un literato (por eficaces que sean sus retratos del natural), categorías estas que resultan retóricas si se cotejan con el ascua animadora de su fulgurante carrera y que frecuentemente resultaron formas convencionales donde no llegó a imprimir, entera, su huella. De un escritor peruano escribió: «Le faltó una cosa simple y rara: la sal de la vida, lo que imprime carácter al hombre y sabor a la obra: personalidad». Eso es lo que él tuvo en abundancia, lo que él procuró por encima de cualquier otra condición humana, lo que cultivó con esmero y lo que compró jugando todo riesgo. Por lo cual es aceptable que se lo defina como el mayor egotista latinoamericano, aun habiendo vivido en un tiempo (la «belle époque» del continente) donde brillaron los mayores egotistas, esos que sólo pueden definirse como «artífices de la personalidad».

Tenía modelos, por cierto: es un descendiente de Julien Sorel y de Lucien de Rubempré, pero más aún de esas almas en vilo que po-

blaron el siglo XIX americano, desde su compatriota Francisco de Miranda hasta José Martí, desde Sarmiento hasta González Prada, desde Montalvo hasta Euclides da Cunha, esos temperamentos exacerbados que atraviesan el siglo romántico y que se trasmutan al expandirse en las postrimerías del siglo de una manera hedónica, sensual y lujosa, dentro del individualismo acrático de nuestra década amarilla, cuando a la pasión de la personalidad se unió el refinamiento de los sentidos. A diferencia del colombiano José María Vargas Vila que se conformó íntegramente con los dones del egotismo decadente que aprendió en Roma y en París, con ese culto especular del «yo» que fue la norma del novecentismo, Rufino Blanco Fombona heredó una estirpe de grandes personalidades del XIX a las que tornasoló en el recién aprendido hedonismo finisecular. Quiso integrar una lista de preclaros antecesores a la cabeza de los cuales inscribió el nombre de Simón Bolívar («soy bolivariano porque tengo el sentido de la grandeza» explicó) y asumió conscientemente su papel, se reconoció como un ser único, narcisistamente procedió a examinarse, a componerse, a admirarse, estudiando ideas, políticas o doctrinas religiosas a la luz de la sacralización del «yo».

Si fue fieramente anticlerical y enemigo del cristianismo, a pesar de su admiración por la «personalidad» de Jesús, fue porque éste «vino a llenar de tristeza el mundo y a suprimir, cuanto era dable, el más humano, viril y noble sentimiento: el orgullo». Si se consideró cercano al pensamiento de Schopenhauer fue por su visión del mundo como campo de la voluntad, recogiendo de la obra del filósofo una imprevista frase que repitió como monomaníaco: «Yo quiero». Y si dio fundamentación teórica a la reconciliación de los hispanoamericanos con la madre patria que estaba en curso en el novecientos (desarrollando una teoría de la raza que lo emparenta con formulaciones que en la época hiciera José Vasconcelos en México) fue porque en ella encontró los gérmenes de un concepto del honor, de la rebeldía individual, de la altivez y aun de la soberbia, que estimó valores peculiares de la «raza latina» y a los cuales exaltó sin tasa porque los hizo funcionar como instrumentos de guerra contra los amenazadores Estados sajones Unidos.

Pretendió casar dos negaciones que se dan como opuestas y pudo probar, fehacientemente, que el hombre ni se dobla ni se rompe. Pero tuvo que pagarlo con veintiséis años de exilio fuera de Venezuela y la total extinción de su nombre dentro de su patria, mientras él

en España se entregó a una labor intelectual desmesurada que implicó la ambiciosa empresa de difusión de la cultura latinoamericana como hasta la fecha nadie conociera, con la publicación de cientos de títulos de la Editorial América. Hostigado de continuo por los agentes del dictador, escribiendo contra un hombre al que despectivamente llamó Gomecillo de Pasamonte y contra un régimen que campanudamente definió como la «barbarocracia», extrajo sus fuerzas del sentimiento altivo de que era el único, el resistente, el gran perseguido, el hombre de temple, el que encarnaba lo mejor de la nacionalidad mientras los demás intelectuales comían apaciblemente de la mano del dictador. De tal modo que, positiva o negativamente, todos los demás concurrieron a precisar su embellecido autorretrato. En 1933 escribía: «Dos fatalidades avillanan mi literatura: el haber tenido que contender durante un cuarto de siglo con el más soez patán, zafio autócrata aldeano, de lodosa alpargata, y el haber incurrido en ese delito feo, de lesa majestad artística, a que nos constriñe nuestra época: escribir en los periódicos».

Es posible rastrear en su egotismo no sólo complacencia, sino un afán ansioso de autoconocimiento, lo que vale como reconocer que ignoraba el significado de los tumultuosos impulsos que lo habitaban. De ahí la urgencia de ponerse siempre a prueba que lo llevó a ejercitar la consigna del futurista italiano: «Vivere pericolosamente». En sus múltiples conflictos, prisiones, tiroteos, polémicas, persecuciones, no siempre será la inquina de gobernantes o la perversidad humana la que conducirá el argumento: muchas veces habrá una búsqueda personal de situaciones riesgosas, un ánimo que quería estar en tensión, entrar al erizamiento del todo o nada cotidiano. En cualquier aspecto: abatir a cuatro personas y un policía en New York por un comentario insolente acerca del idioma español que hablaba con su amigo Zumeta o la pasión del jugador que arriesgaba sin codicia una fortuna sobre la mesa de bacará; las complicadas y entrecruzadas relaciones eróticas o su manejo subjetivizador de la literatura y de la provocación literaria.

Hombres como él ha tenido América Latina y aún siguen poblándola, pero no ha habido otro que, a partir de este egotismo, descubriera que la escritura es el mejor espejo que ha inventado la cultura. Su obra íntegra responde a una condición especular y sus mejores momentos están constituídos por aquellas lúcidas y penetrantes calas en el misterio de su personalidad, transformada en un objeto be-

llo. Son textos que hubieran fascinado al Rodó de *Motivos de Proteo*, porque son el último canto al individualismo que desbordó el continente bajo la consigna poética del «modernismo». La condición de «aristo» podía llevarle, como a tanto patricio que en ese filo del novecientos iniciaba su ruina económica y su lenta desaparición, a asumir una arrogante pose para alejarse de la «mesocracia» del ambiente, pero Blanco Fombona agregó el uso de la letra escrita para que sirviera, ensalzara y consolidara, contra el paso del tiempo, sus «bellos» gestos, e incluso buscó los más audaces y rotundos para que la literatura se ajustara teatralmente a sus imperativos.

No hay nada sorprendente en la serie de incidentes políticos que mojonan su vida, sino en la serie de libros con que los transmuta en operaciones exaltadas y vengativas. De la balacera en el pueblecito de Valle bajo el presidente Andrade, que da lugar a su primer encarcelamiento, saldrá uno de sus furiosos folletos, *Ignacio Andrade y su gobierno* (1900) al cual rotula con una fórmula que no admite la mínima declinación: «Una página de historia». Se trata de un buen ejemplo de oportunismo político, porque se ataca a un presidente depuesto que es enemigo del presidente reinante (Cipriano Castro) utilizando una artillería demasiado pesada que aún no ha sabido refinar: «El panfleto del señor Andrade es la obra maestra de la estupidez. El señor Andrade falsea la historia, falsea la verdad, infama a sus servidores y calumnia al hombre a quien no tuvo el valor de combatir. La exposición lacrimosa de este Boabdil que llora hoy como una mujer, lo que no supo defender como un hombre, tiende a denigrar el gobierno del general Castro». Pero al menos, en un texto que está datado en Nueva York, octubre de 1899, sienta una línea política de la cual nunca se apartará, la del antiimperialismo que defiende la nacionalidad contra cualquiera potencia extranjera, pero en especial con respecto a la rapacidad norteamericana, denunciando las ingerencias de Estados Unidos y atacando a la nueva potencia imperial desde ese ángulo aristocrático «arielista» que le llevó a lo largo de su vida a no arredrarse ni siquiera ante la calumnia con tal de vilipendiar a lo que veía como un paradigma de mediocridad intelectual, vulgaridad y espíritu comercial. Años después definirá con estos términos a los Estados Unidos: «Es la más alta pirámide del miedo, de la estupidez, del respeto a las leyes, del igualitarismo, de la hipocresía, del comercio, del mal olor».

De la balacera con los militares que por órdenes del gobernador

del Estado Zulia, Benjamín Ruiz, vinieron a prenderle en la Secretaría del Congreso provincial y a uno de los cuales dio muerte, saldrá su folleto *El negro Benjamín Ruiz* (1901) donde ya se ha perfeccionado en el arte de la injuria, apoyado en el creciente sentimiento de su excelsa personalidad: «Y es Benjamín Ruiz, un extranjero en todas las tierras donde exista el honor; un miserable que ha olvidado su nombre a fuerza de cambiárselo; un monedero falso cuyo retrato se mira en las prisiones de Nueva York; es este hombre negro, afrenta del género humano, quien me calumnia, quien intenta deshonrarme, en mi propia casa, en mi propia tierra, donde yo he consagrado mi existencia a lo más noble, a lo más puro, a lo más santo, a lo más serio que hay en la vida». El sentimiento aristocrático de la vida que nunca abandonó a un hombre que pertenecía a la clase patricia venezolana y que se decía entroncado con los prohombres de la gesta de independencia, pone de relieve aquí su franco racismo, su repugnancia hacia los plebeyos, su desprecio por un bajo pueblo ignorante y cerril, como se ve en el inicial retrato que traza de quien era un general del país que ocupaba un alto cargo administrativo: «Este hombre se hizo notable en ciertas clases de la población por su vivir un poco novelesco. Dicharachero, tabernario, de profesión curandero, aficionado según decía a las armas, el Dr. Bolívar juntaba a estas grandes virtudes de garito, la de ser negro de horrible catadura, cosa la primera que contribuía a su celebridad en una región como la del Táchira en donde un negro es bueno para ser exhibido, por raro. El Dr. Bolívar vivía (en) una quinta, en una barriada, con varias mujeres de mala vida, Mesalinas de arrabal. Así, pues, el hogar de este hombre era una casa de prostitución. Para sufragar los gastos de su burdel, el hombre negro sentó plaza de galeno; y provisto de aquel librejo voluminoso que se llama *El médico práctico* se iba por campos y casucas pobres, a cambiar sus recetas por gallinas, marranos, burros y buenas y sonantes monedas».

De su enfrentamiento con el presidente Juan Vicente Gómez (luego de un coqueteo expectante en que él y su familia trataron de incorporarse al carro del Dictador) que le acarreó un año de cárcel en La Rotunda, saldrán no sólo el *Judas Iscariote* (1912) con que contesta desde Europa al folleto infamatorio que el gobierno venezolano había publicado subrepticiamente el año anterior (José María Peinado: *Leprosería moral*, Nueva York, 1911), sino también los *Cantos de la prisión y del destierro* (1911) y la pretendida novela *Máscara*

heroica (1922) que subtituló «Intimidades de un Estado podrido» y que aplica el régimen del vilipendio y las exageraciones caricaturescas a la estructura narrativa. Pero aún antes de este enfrentamiento, el episodio de su vida como gobernador del territorio Amazonas en 1905, una zona entregada a la expoliación de hacendados y comerciantes y prácticamente salvaje, que concluyó con su encarcelamiento y su enjuiciamiento por parte de los señores de vidas y bienes de la región, había dado lugar a los vituperios que iba consignando atentamente en su diario íntimo y que sólo mucho tiempo después se publicarían en *La novela de dos años* (1930), la que además contiene uno de los más bellos recuentos del viaje selvático por el Orinoco, preanunciador de la literatura de la tierra americana.

No hay tampoco nada sorprendente en sus viajes europeos, que él hizo como tantos otros intelectuales de familias pudientes en la época «modernista», sino en los múltiples e inmediatos libros donde consigue transmutar la realidad mirífica de la Europa culta que iban a buscar los latinoamericanos en un conjunto de visiones de sí mismo, las cuales se cuentan entre lo mejor de su producción: *Más allá de los horizontes*(1903), *La lámpara de Aladino* (1915). Tampoco puede sorprender que escribiera libros de historia, cosa que fue la apasionada moda de las primeras décadas del siglo, sino que sus estudios sobre los orígenes hispánicos del continente (*El conquistador español del siglo XVI*, 1921) resulte un detallado examen de sus raíces personales, pues en aquel conquistador ve a su antepasado, al modelo (en bien y en mal) de su propio temperamento, o que los muchos libros que consagró a Simón Bolívar roten sobre sus cartas, sobre su egotismo, (*Bolívar pintado por sí mismo*, 1913) o sobre su psicología (*El espíritu de Bolívar*, 1943) siguiendo las pautas psicologistas que dominaron el período de su formación intelectual, hasta el punto de hacer del Libertador un apasionante personaje de ese hedonismo individualista que rigió al 1900. Lo sorprendente no es que haya vivido, haya amado, encontrado múltiples aventuras ocasionales, discutido con sus colegas, remitido o recibido cartas, sufrido la pérdida de seres queridos o el encono de los envidiosos, lo sorprendente es que haya necesitado contar todo eso en los que probablemente sean sus mejores libros, aunque ninguno haya vuelto a ser editado: *La novela de dos años* (1930), *Camino de imperfección* (1932), *Dos años y medio de inquietud* (1942).

Lo sorprendente es la atención literaria que este *dandy* latinoa-

mericano se ha dispensado. Pues si otros de sus congéneres de la época se aplicaron a construirse personalidades aparatosas y teatrales, viviéndolas dentro de los reducidos cenáculos del patriciado y la burguesía enriquecida de la época, Rufino Blanco Fombona se consagró a construirla en sus escritos, al punto de que puede pensarse que muchos de sus actos arrojados estaban destinados a la literatura. Porque ésta había sido sacralizada, como la personalidad, y, con una perspectiva ingenua —que el tiempo se encargó de desechar—, se había constituido en el vehículo de la gloria y la permanencia. La existencia era conferida por la letra escrita.

EL ESPEJO DEL DIARIO INTIMO

El 7 de abril de 1913, Blanco Fombona se preguntó a sí mismo qué era lo que más le importaba de los libros, tanto vale decir qué era para él la literatura a la que había consagrado un ejercicio cotidiano, ascendiéndola a motivo aparente de su vida. Y se dio esta respuesta en la que él mismo se estaba definiendo:

> Lo que más me interesa en un libro es el autor, el alma del autor. Por eso no leo libros tontos o vulgares; a la segunda página, sé si debo continuarlo o no. La lectura que prefiero es la de un *Diario* íntimo; o de unas Memorias, sobre todo si no son políticas ni de algún militar: los soldados resultan prolijos y carecen de alma como las bestias. Después, me complacen las biografías de hombres célebres; después, las biografías de hombres corrientes, es decir, las novelas modernas; después, los estudios de crítica y, por último, las obras de psicología, de psiquiatría y aún de lo que llaman ahora los alemanes y austríacos, psico-análisis.

El texto literario, ese objeto autónomo logrado por la urdimbre de un sistema lingüístico sobre el que opera la libertad combinatoria de la *parole* del autor, se desvanece ante esta mirada que atraviesa el mensaje artístico como si fuera meramente un fantasma, una corporización «astral» como la de los espiritistas, la cual permite recuperar fugazmente al hombre real del que es simple proyección. El receptor del mensaje lo maneja para reconstruir, hábilmente, al emisor, de tal modo que el mensaje no es otra cosa que su servidor, su sombra, su manifestación, su huella. Esta mirada arrasadora del texto, reconstructora del otro que está hablando en él, explica las múltiples desatenciones e improlijidades del autor para con sus propios

textos literarios, explica sobre todo que para Blanco Fombona la literatura no fuera otra cosa que «expresión», equivalente de ese esplendoroso mito que el «modernismo» hispanoamericano heredó del decadentismo franco-inglés, que se llamó la «personalidad».

Esta concepción de la literatura es hija de la estética modernista porque, negándose a toda comunidad artística (taller, escuela, grupo) realza soberanamente lo que Rubén Darío llamara «el tesoro personal» y hace de la individualidad, aguzada hasta el delirio, la cifra superior del arte. Ella nos explica la devoción de Blanco Fombona por su obra poética, en la cual encontraba presente su total subjetividad, se percibía a sí mismo en su intimidad, aunque, paradojalmente, su poesía testimonia los recursos literarios de la escuela poética del 1900 y él hubiera podido decir con más razón que Cervantes: «yo que siempre me afano y me desvelo por parecer que tengo de poeta la gracia que no quiso darme el cielo». Ella nos explica esas bruscas intervenciones personales que se observan en sus novelas y que las transforman en alegatos del autor con visible desmedro de la autonomía de los personajes o de las situaciones. Ella puede explicarnos, por último, que durante casi treinta años haya mantenido un «diario íntimo» dejándonos en esas anotaciones, como ya lo dijera Enrique Anderson Imbert, lo mejor de su obra literaria.

Aunque Blanco Fombona reservó su pública predilección para su poesía y su orgullo para su tarea de historiador bolivariano, desde sus comienzos concedió especial importancia al diario íntimo. En una anotación testamentaria que le dicta la desesperación el 13 de setiembre de 1905, cuando se encuentra en la cárcel de Ciudad Bolívar luego de haber sido depuesto de la gobernación del Territorio Amazonas, pide expresamente: «Y que se publique el *Diario* íntegro». Tal demanda, cuando éste sólo tenía poco más de un año de ser llevado sistemáticamente, resultará acrecentada por los años en la medida en que el *Diario* se le transforma en un confidente y en un compañero de trabajo y de soledad, en ese «alter ego» que siempre buscó.

Aparentemente el *Diario* fue comenzado el 3 de febrero de 1904, en París, si atendemos a su primera entrega pública que fue *Diario de mi vida. La novela de dos años* (1904-1905), editado en Madrid por Renacimiento, en 1929, aunque la forma abrupta en que se abre, así como los fragmentos de diario que es posible rastrear en un librito anterior, *Más allá de los horizontes* (Madrid, B. Rodríguez, 1902)

permiten sospechar que si no en forma sistemática, al menos ocasionalmente cultivó el género desde mucho antes al 3 de febrero de 1904. En todo caso Rubén Darío, sabía de su existencia, pues a él alude en el prólogo cordial que le escribió para su primer volumen de poesía, *Pequeña Opera Lírica* (Madrid, Fernando Fe, 1904) que Blanco-Fombona recibe en Madrid el 2 de junio de ese año, comentándolo así:

> Respecto al *Diario* que tanto y tan a menudo me ha censurado el gran poeta, sin conocerlo, y acaso porque imagina indiscreciones que le atañan, dice: «Apenas había comenzado a vivir verdaderamente y ya quería escribir el libro de su vida».

Efectivamente, Darío sólo intentó una vez, por pocos días, una suerte de *Diario de viaje*, cuando fue a México en 1910, prefiriendo, al llegar a los 45 años, el género autobiográfico de las memorias, con la serie de artículos «La vida de Rubén Darío escrita por él mismo» que publicó en la revista bonaerense *Caras y Caretas* (de setiembre a noviembre de 1912) y que sirvió para anunciar otros textos posteriores del mismo estilo memorialista. Tenía cierta desconfianza respecto al género «diario», no sólo por las razones que aduce Blanco Fombona, sino porque en él, como en la mayoría de los poetas modernistas, funcionó un desdoblamiento que remitía los valores y las exigencias al «Poeta» y dejaba en libertad plena al «Hombre»: «Como hombre, he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad» dijo en el prólogo a *El canto errante* y por eso prefirió escribir la historia de sus libros más que llevar el recuento de sus pequeñas desventuras. Tal disociación jamás hubiera sido aprobada por Martí en quien la vida se ponía al servicio de los más altos ideales (poéticos o filosóficos o políticos) como su consecuente respaldo. Pero los poetas modernistas encontraron, por lo general, que entre la pulida maravilla de la palabra poética y la cotidiana existencia se abría una sima: la poesía era la inversión de la vida, se nutría en «las eternas pautas de las eternas liras», mientras que sus personas se nutrían de lo cotidiano, de las oscuras repúblicas con presidentes vestidos de levita negra, de la pobreza de sus casas, de los sinsabores de un medio intelectual regido por la «mesocracia».

El *Diario* de Blanco Fombona es, por lo tanto, una excepción tanto en la literatura americana como en la española de la época. En el período modernista sólo puede rivalizar con los cinco tomos de

Mi Diario que llevó el mexicano Federico Gamboa, aunque éste se aproxima al modelo que habían patentado los Goncourt, o sea al registro de la vida intelectual, al apunte de los incidentes menudos de la sociedad o la transcripción de una oralidad cotidiana que no quería dejar perder. Blanco Fombona, aunque no dejó de ejercitar parcialmente este modelo, intentó ir más allá, emparentándose por lo tanto con lo que ya los franceses, de Jules Renard a André Gide, comenzaban a hacer: la anotación franca de la vida íntima, para castigarse o para celebrarse. El 2 de abril de 1913, anota Blanco Fombona:

> Lo poco que conozco del *Diario* de los Goncourt no me gusta. Ese *Diario* de los Goncourt es sólo un chisme largo. Nada de interés humano. Sólo un chisme. Estamos entre comadres literarias. Y lo peor es que no se trata de comadres perversas, ni siquiera de chismes de mala intención.

Pero aún aceptando como fecha inicial del *Diario* el 3 de Febrero de 1904, día en que recibió los primeros ejemplares del libro que había conseguido se tradujera al francés, *Contes Américains,* y se sintió impulsado a consignar con estilo *blasé* su brusco desinterés por una publicación que tanto había codiciado (como los demás latinoamericanos), igual el *Diario* es de los más extensos que se hayan practicado en Hispanoamérica, pues se extiende hasta el 13 de Agosto de 1930 y es previsible que lo haya continuado después de esa fecha, aunque hasta el presente no se lo conozca. De ese período de casi 27 años, conservamos sólo catorce, desde 1904 hasta 1914, ambos inclusive, y desde 1928 hasta 1930, también ambos inclusive, los cuales se han distribuído en los tres volúmenes citados. El gran fragmento que falta, Blanco Fombona lo imputó a una conspiración debida a los agentes del dictador Juan Vicente Gómez. Según consigna numerosas veces en sus apuntes íntimos, esos agentes urgaban sus papeles, sobornaban a porteros y empleadas domésticas y le robaban sus manuscritos. La publicación de *Camino de imperfección* se justifica con una página similar donde dice expresamente:

> Si no los publico van a perderse. Ya la barbarocracia imperante en mi país nativo, comprando a los porteros, a los empleados de mi oficina y a los criados de mi casa, por medio de sus Legaciones y sus espías, me ha sustraído cuadernos manuscritos que corresponden a doce años de trabajo y de vida: de 1914 a 1926, ambos inclusive. Los mejores años de mi vida, los mejores años del *Diario* y los mejores años de mi pensamiento.

En la nota final que acompaña el siguiente volumen, *Dos años y medio de inquietud*, corrige su error sobre las fechas, precisando:

> Como los cuadernos escritos o mecanografiados de este *Diario*, desde el año de 1915 hasta 1927, ambos inclusive, me han sido robados por los espías de Gómez, principalmente por el miserable Antonio Reyes y su inductor directo José Ignacio Cárdenas, ministro de Gómez en España primero, y después en Francia y Holanda, ha desaparecido lo más íntimo y más fuerte de mi pensamiento, en lo mejor de mi vida: de los cuarenta a los cincuenta y dos años.

Es difícil establecer la exactitud de las denuncias del autor. Las propias autoridades españolas a las que él dice haber concurrido para pedir garantías contra el espionaje y los robos de que era objeto, parecen haber desconfiado de sus palabras, considerándolo un monomaníaco o un hombre con complejo de persecuciones. Lo cierto es que esos años fueron los más fructíferos de la vida del autor, tanto por su producción intelectual en un período de estabilidad y madurez, como por la organización de la Editorial América que durante esos años dio a conocer no menos de trescientos títulos, en su mayoría de escritores hispanoamericanos, constituyéndose en una exitosa empresa comercial y a la vez en un centro de difusión del americanismo, bien necesario y también bien insólito en la España de aquel tiempo. El testimonio de esos años está, por ahora, perdido.

Y aún pudiera ocurrir que existieran anotaciones del *Diario* posteriores a 1930, pues no ha proporcionado en sus años posteriores de vida hasta 1944, ninguna indicación de que hubiera abandonado su redacción y, por el contrario, en *Camino de imperfección* había anunciado que «esta obra concluirá cuando yo muera, como la autobiografía de Ginesillo en Cervantes». Pero aún con los recortes anotados, el *Diario* de Blanco Fombona es de los más extensos y de los más inusuales entre los escritores latinoamericanos del modernismo.

Si él quiso hacer el menudo recuento de una personalidad que encontraba admirable, la suya, forzoso es convenir que a lo largo de los muchos años del *Diario* llegó a observar que ella tenía facetas que no estaban destinadas a rendir la admiración del lector y que incluso, como sospechaban sus congéneres de la época, equiparaban demasiado al Poeta con el Hombre común, porque con él compartían «el camino de toda carne». Presentando su primer volumen, *La novela de dos años*, que aunque referida al bieno 1904-1905 re-

ción publicó en 1929, seguramente después de haber vuelto a leer lo escrito más de veinte años atrás y haber hecho esa comprobación, dice:

> Introducid ojos sagaces y daos el gusto de buscar en almas ajenas. A ver si sacáis el molusco de las perlas. Tened suerte: la ostra que cría la perla, no se distingue en nada de la ostra común.

Aunque en ocasiones él criticó el diario que llevaron los Goncourt y también el de Stendhal, así como el de Amiel que, según dijo, se volvía «todo pensamiento» del mismo modo que el de María Bashkirtseff «todo sensaciones» (19, noviembre, 1913), en el suyo hay de todos ellos, indistintamente, según las cambiantes horas de su vivir: hay sobre todo incesantes contradicciones, ataques de mal humor, caprichos que le llevan a atacar hoy a Jesucristo para alabarlo mañana, y eso tantas veces repetido como para que concluyera descubriendo, gracias a su diario, lo que sus contemporáneos supieron desde siempre: que era un ser contradictorio, en perpetua oscilación, un ser extremado, de rápidas pasiones, gobernado por una inclinación a confiar en el espontáneo furor, en el espontáneo goce y retornar de ellos bruscamente:

> Debe de haber una contradicción fundamental en mi naturaleza, que se traduce en antinomias personales...De esta educación y de esta naturaleza personal ha salido un ser contradictorio, un hombre que siente y piensa contradictoriamente (11, marzo, 1912).

En un temperamento que se define como contradictorio, llevar cotidianamente un diario es desafiar la coherencia y abandonarse a la variación que ese mismo temperamento promueve o que el sistema del *Diario* fomenta, ofreciendo las distintas facetas posibles, las luces cambiantes de los diversos días. Hay una entrega a ese registro escriturario de lo variable donde se paternizan las incoherencias, volubilidades y contradicciones, y esa entrega es hedonista pues ella revela complacencia en ese mismo girar bajo el tornasol de los días. Se abandona gustosamente a ese juego; aunque censura sus bruscos cambios de humor no deja de mirarlos como parte de su misterio y hasta parece complacerse en alteraciones, desniveles y caprichos (intelectuales o amorosos, ideológicos o literarios) en lo que es una perceptible aceptación del concepto de personalidad fluyente e incluso disgregada que tentara a Proust siguiendo la lección bergsoniana. Contra todo eso reivindica cada tanto tiempo una línea rígida

de conducta, la cual no llegó a conformar su vida, aunque en algunos asuntos políticos marcó una cierta continuidad.

El estremecimiento de la piel, el placer de verse, de sentirse, de convivirse y disfrutarse, parece haber sido uno de los motores que animaron la escritura del *Diario* y que él ya había detectado, en sus comienzos, leyendo textos como el *De Profundis* de Oscar Wilde que le pareció «obra de sinceridad y de martirio, el alma del poeta al desnudo». Mientras que su poesía, aferrada a los códigos modernistas, y su novela discursiva, mantenían incólumes las convenciones de la escritura literaria de su tiempo, en su *Diario* es donde se abre paso ese «sincerismo» que ya Darío detectara como la consigna postmodernista y a la cual se plegara desde los *Cantos de vida y esperanza* (1905). Tal sinceridad, que toleraba buenas dosis de coquetería y de documentos justificativos destinados a la posteridad, pudo haber sido también un motivo para abandonar el *Diario* cuando el registro cotidiano comenzó a corresponder a la vejez y a los sinsabores propios de una pugna entre su espíritu arriesgadamente juvenil y una realidad que ya no se plegaba con obediencia a sus mandatos.

¿Por qué se escribe un diario íntimo? Tarde o temprano la pregunta aparece como una exigencia de sinceridad. Si los españoles han sido tan esquivos para el género, por pudor o por temor, dado que los diarios están siempre destinados a la publicidad (nada más público que un diario íntimo, dictaminó Unamuno), si los franceses en cambio (quienes desarrollaron más que nadie el sentido profesional de sus oficios intelectuales y que nunca dejaron de acatar el principio stendhaliano de ganar la propia causa en el futuro) se han mostrado cultores parsimoniosos del diario íntimo que entre sus manos se constituyó en un arma ofensiva-defensiva, cuando no en una bomba de tiempo, ambas posiciones corresponden a situaciones culturales distintas pero sobre todo a la confianza puesta en el confesionalismo, que viene desde Rousseau, en la fidelidad a la verdad de una experiencia única que ocurre en cada existencia particular y, desde luego, a la exacerbación a que fue sometido el egotismo romántico cuando declinó el siglo XIX.

El modernismo llevaba en su seno el principio de exaltación de la personalidad que había descubierto el romanticismo (*¿Quién que es no es romántico?* todavía decía Darío y el tan recatado Martí sólo veía, junto a la musa histórica, la musa personal) lo cual habría de

justificar la restauración de la divisa romántica: *Yo me exalto para que me exalten*. La exaltación de sí mismo o la adoración de sí mismo que animara el decadentismo europeo, conducía, por el agregado de las nuevas técnicas del siglo científico, a la concepción que en la década amarilla formulara Oscar Wilde acerca de la mayor importancia de la vida con relación a la obra literaria, con la equiparación de ambas como tareas esmeradas y pulcras. Poner el talento en los libros y el genio en la vida, esa divisa wildeana implicaba que la vida personal podía ser objeto de una elaboración lenta y morosa como si fuera una obra de arte, escrita en gestos, en sensaciones, en gustos, en pensamientos, en imágenes y que tal tarea ambiciosa hacía de la literatura un oficio de ministrales, torpe e inferior ocupación.

La transustanciación de la vida del artista en una obra de arte habría de pasar por las formas exageradas y operáticas de la época, puesto que esa obra viva adquiría el estilo ornamentado del arte y la literatura de la época (copiar el arte, decía también Wilde) alcanzaría el tono estentóreo de la escena teatral de entonces, ocuparía el teatro de la vida con desenfado, se autovanagloriaría hasta constituirse en una invención cuya validez dependería de la distancia real en que se situaría esa imagen compuesta respecto a la realidad de que partía. Nadie mejor que André Gide interpretó esa dimensión, aun cuando él decía eludirla, buscaba alejarse del espectáculo Oscar Wilde o del espectáculo Robert de Montesquiou, para en verdad rescatarlos dentro de modos que serían más aceptables para el nuevo siglo XX, pues para él todo el problema del escritor consistía en «representar» algo y alguien y todo su arte radicaría en su capacidad para forjar una imagen de sí que resultara apreciada, admirada, vilipendiada, en cualquier caso aceptada forzosamente como la adecuada representación. La norma del artista nacido del simbolismo consistirá en «representar», en forjar su vida de conformidad con un determinado proyecto, para hacer de ella un espectáculo, y la sinceridad, el confesionalismo, la minuciosa anotación de las variedades de humor y hasta de las pequeñas miserias de la vida, fueron, en los más empecinados, y también los más astutos, un modo de alcanzar una imagen más verosímil, una representación más creíble. Pero tal «representación», como la palabra lo dice, no podía ser sino «espectacular», corresponder a un escenario, así fuera el de la letra escrita, proyectarse hacia un público fascinado al cual conquistar, generar

una gesticulación devoradora, vestirse con fastuosos ropajes, dominar la escena.

En la época existió una verdadera complicidad de los escritores, para contribuir mutuamente a estas imágenes proyectadas. Ninguno de ellos dejó de escribir «retratos» imaginarios de sus compañeros —ya para recamarlos como para vilipendiarlos— de modo de contribuir a la leyenda. El prólogo de Darío a la *Pequeña Opera Lírica* de Rufino Blanco Fombona es de sobra conocido, con su larga evocación del espadachín renacentista que aporreaba a desconocidos o a mesoneros poco atentos. Al mismo tipo pertenece la del servicial Gómez Carrillo que en el prólogo a *Más allá de los horizontes*...dice haber conocido a su autor en un baile de máscaras en que él vestía como Antonello de Messina y Blanco Fombona nada menos que como Francisco I:

> Todo hacía adivinar al poeta en aquel mancebo que, teniendo los ojos risueños y ojerosos y los cabellos ensortijados del San Juan de Leonardo, había escogido para vestirse, el traje severo y suntuoso que ostenta Francisco I en el cuadro de Clouet.

No sólo el atuendo y la pose conquistadora. También el arrojo, el desdén, el valor gratuito, el placer del riesgo, el gesto en que la virilidad quedaba corroborada. Contestando a una encuesta de una revista francesa sobre el duelo, decía Blanco Fombona en 1904: «Le duel est un souvenir viril et chevaleresque du temps où il avait moins des lois et plus d'*hommes*». Y Gómez Carrillo cuenta en el mismo prólogo su reencuentro, cuando el escritor, que no tenía aún treinta años, llega a su casa de París para decirle:

> —Vengo de Amsterdam...Y necesito que me preste usted sus espadas, ya usted sabe, aquellas del *condotière* Antonello de Messina, las anchas hojas tudescas. ¿Las tiene usted aún? Se lo pregunto porque como aquí en París viven ustedes en una atmósfera de duelos, un par de espadas se usa pronto...Necesito, además, que usted me sirva de padrino...
> Luego, en dos palabras, me puso al corriente de todo. Se trataba de dos duelos.
> —Dos por lo menos— me dijo.
> Al día siguiente, en efecto, se batió primero con el eminente novelista Binet-Valmer, director de *La Renaissance Latine*, y luego con el joven escritor Albert Erlande.

Tal como ocurriera con otro de los grandes *dandys* de la época, el uruguayo Roberto de las Carreras, la esgrima y los duelos eran parte

del atuendo de la «personalidad», una manera de coronar otro género especialmente desarrollado en el tiempo, (como veremos), la polémica, y de fijar el plante viril y arrollador. Tanto servían estos recursos para la vida literaria como para encarecer, ante las mujeres, las condiciones varoniles del conquistador.

Pero todo eso, que fue un tesoro compartido por muchos hombres entonces, sólo adquiría su real valor cuando se trasuntaba en un discurso literario, después de que el gesto había comenzado por copiar atentamente los modos de la literatura, con lo cual de ella se partía y a ella se retornaba describiendo una recorrida que se situaba en la vida, en el esplendor de la personalidad actuando dentro del mundo, pero que se destinaba oscuramente al circuito de las artes y la literatura, dioses mayores que la vida copiaba atentamente. Si el romanticismo había comenzado por exaltar la literatura con una desmesura que hasta hoy subvierte las jerarquías, el decadentismo extremaría esa nota y haría de ella el absoluto respecto al cual se medían y valoraban los actos de la existencia humana.

El *Diario* apareció, para Blanco Fombona, como el espejo (aunque pronto descubriría que un espejo mágico, autoritario y caprichoso) donde encontrarse y reconocerse y la sinceridad progresiva que se va observando en sus anotaciones es buscada y aceptada porque sirve al placentero registro de un ser excepcional, el artista, en que nada por lo tanto puede perderse ni devaluarse. Si es fatal que se pretenda contar con un espejo hermoseador, es también fatal que se concluya descubriendo que él se independiza e impone una voluntad que no es siempre amistosa para el creador. En un momento dado, el 29 de octubre de 1913, Blanco Fombona se enfrentó a la pregunta crucial de todo autor de diarios y contestó:

> ¿Para qué se escribe un *Diario de vida*? En realidad no lo sé. No toda nuestra vida —en lo que significa acción ni en lo que significa pensamiento— queda incrustada en el *Diario*. Con las acciones que dejamos entre paréntesis y con los pensamientos que dejamos inéditos al paso de nuestros días, podríamos escribir otro *Diario*, también nuestro y tan diferente del que llevamos, como pueden serlo el diamante del carbono, un hombre de una mujer y un alma de otra alma.

El escritor acaba de descubrir que el espejo mágico no siempre responde: tú eres la más bella. Es la consecuencia de una simple operación literaria. Se trata del establecimiento de una estructura signifi-

cativa que se consigue utilizando la pluralidad de datos que se van escalonando en el diario íntimo, aparentemente en forma caprichosa y ocasional, y que son susceptibles de una distinta combinación por parte del receptor del mensaje. Este vincula unos datos con otros, proyecta los que se le proporcionan sobre otro panorama interpretativo que no es el del autor, desplaza y correlaciona de manera distinta las imágenes contradictorias, en una palabra, juzga.

Si la vida humana no puede ser registrada taxativamente por lo cual desde el momento que se la selecciona, se la traiciona y desfigura, la operación de correlacionar datos instaurando una estructura significativa implica coordenadas de valor, un enjuiciamiento y una modificación respecto a la proposición que ha hecho el autor. Es cierto que el receptor del mensaje maneja a éste para recomponer a su emisor, si tal es su propósito interpretativo, pero lo que el emisor recibe no es la imagen de sí mismo que ha ido creando el autor para su representación, sino otra que puede desconcertarlo y también avergonzarlo. El alarde de la sinceridad se transforma en una peligrosa ciénaga.

Pero además, un diario íntimo es una explanación diacrónica y no meramente el retrato de una sincronía. La vida humana va pasando a lo largo de sus páginas como en esa palabra que él utilizó para titular su primer volumen: una novela. No sólo se escalonan y suceden los hechos, también las diversas imágenes de un hombre que deriva en la vida. En la «Nota Final» de *Camino de imperfección*, título que dice a las claras la progresiva decepción, Blanco Fombona edifica su teoría de las edades del hombre, trazándolas sobre el esquema tradicional apenas modificado:

> La vida de un hombre se compone de cuatro etapas desemejantes de 18 años cada una: infancia y mocedad, hasta 18 años, juventud propiamente dicha hasta 36, madurez hasta 54 y vejez hasta 72. Los demás se llaman sobrevivencia.

Es posible cotejar tres autorretratos que nos ofrece, dentro de las distintas etapas: uno a los 32 años cuando el 2 de abril de 1906 escribe un falso epitafio con incontenible alabanza de sí mismo que lo muestra no sólo queriéndose, sino inmensamente feliz consigo mismo; otro a los 38 años de edad, cuando el 11 de marzo de 1912 comprende que está hecho de contradicciones que estima peculiares de su naturaleza; otro a los 56 años de edad, cuando el 22 de julio de 1930 tiene presentimientos de muerte («Estoy enfermo y moriré acaso

pronto») y lo inunda la *selfpity*. Días después, el 13 de agosto, cuenta un sueño:

> Anoche he tenido un sueño. Me encontré de pronto acostado en un parque hermosísimo y severo, al lado de mi padre. Los árboles eran caobos; pero no como los del bosque con corteza y con ramas, sino árboles de caoba pulida, barnizada, como los muebles. Mi padre sabía algo que debía ocurrirme y que yo ignoraba a derechas en qué consistiese. De cuando en cuando le preguntaba a mi padre: —¿Es tiempo? Y mi padre me respondía: —Todavía no. A un momento dado insistí:
>
> —¿Ya? Y mi padre me respondió: —Sí.

El sueño es analizado como un anuncio de su muerte, tratando de seguir las modalidades de la exégesis freudiana, y si se le relaciona con otros textos del mismo mes (como el bellísimo del 9 de agosto: «Ayer a la tarde me he ido solo al fondo de nuestra finca. Me he sentado en el brocal del pozo y me he puesto a ver la desaparición del sol...») la interpretación parece plausible. Es un último retrato, pero como los famosos de Rembrandt, siempre bajo opulentas vestiduras, ya sean ahora de luto como antes eran de relumbrantes dorados. La sinceridad de cada momento sólo propone máscaras accidentales y se escurre por debajo de ellas. Tampoco la sucesión diacrónica es capaz de ofrecer, como lo puede la novela planificada, una «representación» coherente y persuasiva.

EL NARRADOR INSOLITO

El *Diario* de Rufino Blanco Fombona ejercita, sin buscarlas, algunas normas del género, por lo cual es una cantera de aprovechables informaciones sobre la vida venezolana de comienzos de siglo y el primer tercio del siglo XX en Europa. Con respecto a las condiciones paralelas que también desarrolla el género memorialista del cual fuera maestro Saint-Simon, tiene la ventaja de la fotografía instantánea que, al parecer, no ha sido retocada posteriormente y que conserva por lo tanto ese aire pasatista (en el encuadre, la selección de los datos, el enfoque, el color y hasta la técnica empleada) donde es posible leer una información sobre la época y simultáneamente otra sobre el modo de percibirla el autor. Los pasajes sobre la Caracas indolente de comienzos de siglo y más aún sobre el aris-

tocrático balneario de Macuto que baila y baila mientras se prolonga la enfermedad del dictador Cipriano Castro y tanto los militares como los políticos (entre los que se cuenta el propio autor) se disponen a repartirse sus restos, o la historia de su caída con el ascenso de Juan Vicente Gómez al gobierno, pueden prestar inestimable auxilio al historiador, como ya se ha visto en los escritos de Ramón J. Velázquez. Del mismo modo, el ingreso del París de la «belle époque» al clima de guerra en el agosto de 1914, el desgarramiento de esa apariencia bullanguera y elegante con la emergencia del rostro triste y torvo de los ciudadanos comunes que van al frente, le hubiera podido servir al Martin du Gard de *Les Thibault* para recuperar una imagen viva de ese brusco giro de la historia en que se desmorona el siglo XIX y nace nuestro tiempo. Semejante es el caso del minucioso recuento de la caída de la monarquía española (en *Dos años y medio de inquietud*), la participación de los intelectuales en el proceso, la visión irrisoria del monarca y la entrada violenta y popular de la República que aviva la fe del escritor en esos cambios que parecían imposibles en su país. O la repercusión del intento de derrocar al dictador Gómez cuando la insurgencia estudiantil de 1928 en Caracas; la visión entre alentada y desconfiada de los emigrados respecto al alzamiento encabezado por Delgado Chalbaud, en que participara Pocaterra, en 1929.

Todo eso es material para uso de historiadores, pero de alguna manera subrepticia, que el autor no previó, es también material de la literatura. A lo largo del *Diario* se percibe claramente cuando el escritor «hace estilo», construye una escena o narra un episodio con clara conciencia de que está produciendo «literatura», y cuando simplemente anota al pasar, casi mecánicamente, un episodio, registra un personaje, pone por escrito una emoción pasajera. En el primer caso, el resultado se aproxima a sus novelas y cuentos y, como ellos, responde a un manejo dócil de las convenciones estilísticas de la época modernista, en ese momento en que ella se comienza a transformar para atestiguar la realidad americana, o sea cuando se encuentra encabalgada entre el esteticismo y el regionalismo. Son sus apuntes menos felices porque en ellos la cosmética es demasiado acentuada, cuando describe, o si narra, su vocación interpretativa y didascálica demasiado devorante de los personajes y situaciones. En el segundo caso estamos en presencia del veloz y simple registro de una imagen, un diálogo, un personaje, o sea en el dominio del «boceto» que

los románticos ascendieron a género artístico válido, incluso aceptando su fragmentarismo, su inconexión con otros textos, por lo tanto su autonomía literaria. En estos casos, se concede a la situación una libertad de manifestar significados, sin auxilios explicativos o sin subrayados de estilo, lo cual se traduce en una fuerza comunicativa más vivaz y directa, tal como habría de producirse en la escritura behaviorista que se abriría camino en la literatura del XX. Pero sobre todo, se libera a la situación realista de las coordenadas interpretativas (filosóficas, morales o sociológicas) del autor, permitiendo que se exprese polisémicamente, al margen de la «ejemplaridad» que con frecuencia reclamó Blanco Fombona de la escritura narrativa.

Este escritor, que defendió las arcaicas tesis racistas de los europeos, aplicándoselas a su propio país, que resucitó los principios inmigratorios que habían manejado los argentinos del Salón Literario y que llegó a afirmar: «Estamos a dos pasos de la selva por nuestros negros y por nuestros indios: alejémonos de la selva. Gran porción de nuestro país es mulata, es mestiza, es zamba, con todos los defectos que desde Spencer se reconocen al hibridismo; trasfundamos en sus venas la sangre regeneradora», este mismo hombre, cuando está preso en Ciudad Bolívar, es capaz de registrar la presencia de esos seres desamparados con una precisión y con un margen de respeto por la verdad humana, —a la que responde la exactitud y limpieza de la escritura—, que hace de esos apuntes eficaces bocetos narrativos. En *La novela de dos años* se pueden espigar múltiples ejemplos.

> —Son unos parias. Lo ignoran todo; ni siquiera saben quién es Bolívar.
> Creí aquello imposible. Para convencerme, Alfredo fue llamando uno a uno a los que pasaban por delante de nuestra puerta.
> —Oye tú, ¿sabes quién es Bolívar?
> —¿Bolívar?... No, señor.
> —¿No sabes quién es el Libertador Simón Bolívar; dónde nació, qué hizo?.
> —¡Ah! ¿Bolívar-Libertador? Sí, el que está en las pesetas y en los realitos.
> —Llamamos hasta seis. Todos lo mismo.
> (15 de setiembre de 1905).

> Once ciudadanos del Llano, once parias, detenidos por abigeato. El robo consiste en haberse comido un becerro. Se les detiene indefinidamente, a pesar de que uno de ellos se acusa de haber sido el único culpable.

—Tuve hambre, dice, y maté al becerro. Para que no se perdiera lo sobrante llamé a varios vecinos a que también disfrutaran.
(24 de octubre de 1905).

El idiota se llama José Sánchez, del Pao, Estado Bolívar y tendrá veinte años. El onanismo lo ha idiotizado. En la cárcel los demás prisioneros le pagaban una *locha* para que se diese, en público, a la masturbación.

Pero es también la composición del material histórico, la visión de la realidad política de su tiempo, aunque en este caso no falta el enjuiciamiento; salvo que se trasfunde en la composición narrativa, en la invención de imágenes, en el punto de vista con que se observa, liberando al lector de la impertinente intromisión del autor:

A Castro, con quien he hablado a menudo, no le interesa nada sino la sensualidad del poder. No piensa sino en bailar; se baila todos los días con cualquier pretexto. También piensa en acostarse con mujeres bonitas: cada día una más joven. Los proveedores abundan: varios de cuantos le rodean desde Juan Vicente Gómez, vicepresidente de la República, hasta el ministro de Hacienda y el negro sastre de Puerto Rico, Gumersindo Rivas, periodista oficial, no tienen otra ocupación de más importancia.
(30 de octubre de 1905).

Acaba de pasar en tren expreso para Caracas el general Cipriano Castro, enfermo desde hace ocho meses y que buscaba la salud, de meses para acá, en el balneario de Macuto. (...) Castro va macilento, flaco, rojo el cerco de los ojos, caídos los párpados, haciendo visible esfuerzo por mantenerse firme en el asiento a la contemplación de las curiosas multitudes que se apiñan en los andenes y a lo largo de la vía para verlo. Y en ese vagón de ferrocarril, junto con ese hombre extenuado y con demacración va también, canijo y maltrecho, el destino de Venezuela.
(16 de marzo de 1907).

La ciudad es un campamento. La ley marcial impera. Tropas recorren la ciudad, saqueada por las turbas furiosas. ¿Qué pasa? Ocurre que el 13 de diciembre de 1908 será de hoy en más una fecha clásica. Ese día los caraqueños hemos echado abajo al Dictador Cipriano Castro, cuyos tres últimos años de gobierno fueron el triunfo de la barbarie y la orgía del banditismo. Lo más granado de la ciudadanía se reunió, con anuencia del gobierno, so pretexto de una manifestación antiholandesa, el 13, a las dos de la tarde. Los primeros en llegar a la Plaza Bolívar, centro de la reunión, fueron los estudiantes. A las tres, rebosaba la Plaza en gente: poco pueblo al

principio, pero mucha «gente decente», como solemos llamar a la burguesía, a los que ejercen profesiones liberales.

(16 de diciembre de 1908).

O esta rápida serie de flashes en los cuales se ve cómo París entra en el clima de la guerra. Aquí, la intensidad de los hechos reales ha corroído por entero ese resto («et le reste est littérature») que tanto abunda en la escritura ampulosa y frecuentemente pedestre, del narrador.

4 de agosto. La gente toma los trenes por asalto y los coches que se dirigen a las estaciones. Cuantos se pueden alejar de París, se alejan.

5 de agosto. Todo el mundo le pregunta a uno cuánto tiempo va a durar la guerra, como si uno —ni nadie— pudiera saberlo. Esas cosas no las saben sino en aquella comedia mala, en que uno de los personajes decía: «partamos para la guerra de los treinta años». Todo el mundo hace provisiones —nosotros también— en previsión de un sitio de París. Las mercancías han desaparecido de los comercios y la moneda de la circulación. No se vé un Luis. No hay quien cambie un duro.

6 de Agosto. No queda nadie en la ciudad. Todos los franceses que pueden parten hacia el Oeste. Los extranjeros ya han volado. Las calles desiertas de día; desiertas y oscuras de noche.

8 de agosto. V.T. parte a las dos de la mañana para coger el tren de Dieppe. La acompaño hasta cerca de la Gare Saint-Lazare. No se encuentra un alma en la calle, ni siquiera un policía. De cuando en cuando se ilumina el cielo de París: los proyectores eléctricos de la Torre Eiffel abren sus caminos luminosos en el cielo, de Norte a Sur y de Este a Oeste.

10 de agosto. ¡Qué desorden en este país de orden! ¡Qué tristeza en este país de alegría!.

Esta escritura podría ser periodística, pero más aún recuerda la de Mariano Azuela cuando debió ponerse a contar la violencia revolucionaria en *Los de abajo* y se vio forzado a abandonar su anterior narrativa naturalista, todavía dominada por ese preciosismo aparencialmente realista, que fue peculiar de toda la novela del XIX, sobre todo en sus grandes modelos franceses, y debió traducir la presteza, el contraste, la inmediatez de una nueva versión de la realidad. En Blanco Fombona conviven y se alternan ambos regímenes de la escritura. Puede enfrentarse a esa nerviosa serie de anotaciones del París de 1914, esta descripción rebuscadamente literaria y de un preciosismo vacuo, que también se encuentra en su *Diario*:

> Por las ventanas abiertas, festoneadas de madreselva, y donde cuelgan, en sus jaulas, trinadores canarios, desde el alegre comedor de mi casa, mi hermano Héctor, Pablo Casanova y yo, después de almorzar, contemplamos los árboles del vecino huerto: una acacia verde y cubierta de frágiles flores purpúreas, un árbol de flores amarillas, un cotoperís copudo y hojoso, palmas, mangos, plátanos, y, en un claro, rosales. Acaba de llover. El sol no es de oro, sino de plata; y el cielo, pálido, se envuelve a trechos en una bruma de perlas. Con el aguacero han salido de sus guaridas arbóreas y térreas, millares y millares de insectos voladores. Una parvada de golondrinas da caza, a nuestra vista, a los frágiles seres alados. Los pájaros cazadores describen un amplio vuelo en curva, y de repente pasan a todo volar junto al insecto, llevándoselo en el pico o en el buche. El insecto, que parecía poco antes un móvil punto negro, desaparece en el buche voraz. La nube de insectos clarea poco a poco. Los cazadores continúan revoloteando en torno a su presa. ¡Qué almuerzo heliogabálico! ¡Y qué lección, para nosotros, de filosofía objetiva! ¡No hay que ser insectos! ¡No hay que ser débiles! ¡Cuándo los más fuertes revolotean, no debemos salir de nuestras guaridas!
>
> (20 de junio de 1909).

Todo es detestable en esta página: la inmovilidad cómoda del punto de vista, que contamina a la escena; la elección de verbos y adjetivos dentro de una estética pasatista; el convencionalismo trivial de las imágenes; la voluntad de estilo con su retórico régimen colorista, descriptivo, sensorial; el cultismo afectado (térreas, heliogabálico); el afán de conducir todo a una moraleja y la vulgaridad de su filosofía. Los defectos del escritor se perciben de manera flagrante, justamente cuando él está revistiendo el hábito de escritor, cuando está *escribiendo literatura*. Y se los percibe porque quien siempre deseó ser un ser original, distinto, único, no es capaz aquí de un tacto personal y directo con la lengua y con el espectáculo de la realidad, sino que asume servicialmente y epigonalmente, los principios de la escuela literaria en que surgió: el bien mostrenco sustituye aquí al «tesoro personal».

Ni siquiera cuando en vez de contemplar el mundo exterior, vuelve los ojos hacia adentro, se salva de esta trampa que le extendían los principios escolares de la literatura, y hay páginas en que se le ve retocar el autorretrato para adecuarlo al modelo imperante de su tiempo. Es, siempre, cuando asume el «personaje» que representaba. En cambio, cuando éste es por un momento abandonado, cuan-

do deja de ver a su conciencia como un teatro fabuloso donde se suceden mirificos dioramas (y eso pasa en los momentos de desaliento, o cuando estando solo quiere compadecerse de sí mismo) adquiere una fugaz pero certera capacidad para trasladar a las acciones que se cumplen en un universo real y objetivo las intensidades afectivas que lo animan y, encuentra simultáneamente una escritura alisada, precisa, como la de los «Nocturnos» de su maestro Darío:

> Veo un arbolito que he hecho plantar recientemente al borde del pozo, para que su sombra en lo porvenir favorezca al pobre caballo que da vueltas y acciona la noria. El arbolito se quiere secar. Daré vueltas a la noria; haré la buena acción de regar aquel arbolito; y si reviento, nadie supondrá sino que he cometido una imprudencia. Y lo hago como lo pienso. Ocupo el arco de hierro donde se coloca el caballo y empiezo a dar vueltas, lleno de un sentimiento inexplicable de despecho, de tristura y de miedo. El agua corre abundante. La tarde va cayendo. ¡Si yo también cayera al borde del pozo!
>
> (9 de agosto de 1930)

El cotejo de textos provenientes de su *Diario* con otros similares procedentes de sus novelas, ilustraría mejor aún esta modificación de la escritura y testimoniaría hasta qué punto el «narrador insólito», el que está desprevenido y sólo boceta un registro de vida, el que no hace literatura, alcanza mayor temperatura y más rigurosa excelencia artística que el escritor que trabaja apaciblemente en su escritorio componiento una eventual obra de arte. Así por ejemplo, pueden verse algunos pasajes de *El hombre de hierro* (1907) y simultáneamente leerse los fragmentos del *Diario* que transcurren en Macuto, justamente en la fecha de aparición del libro. El mismo escenario, personajes semejantes, fechas simultáneas, se expresan a través de dispares resoluciones textuales: en una la letra mata y en otra la vida anima.

LA CONFESION EROTICA

Hay otra zona donde Blanco Fombona demostró precisión de narrador: porque en ella no procuraba hacer literatura y porque además no debía imaginar vidas ajenas sino mostrar la suya íntima. Se trata de la zona de las relaciones amorosas, contada con una fran-

queza, una objetividad y aún un desparpajo que no era conocido por las letras latinoamericanas.

Es sabida la pudibundez de la literatura de lengua española, tanto en la península como la que se hubiera esperado más libre de la América Hispana. Recién ahora Julio Cortázar ha escrito la requisitoria (*Ultimo round*) sobre la tradicional mojigatería literaria respecto al erotismo, y eso ha sido posible porque se había producido una irrupción literaria (*Cambio de piel* de Fuentes, la *Reivindicación del conde don Julián* de Goytisolo) que buscó apoderarse del Eros moderno tal como se venía practicando desde hacía tiempo en otras comarcas artísticas. Con lentitud y con dificultad la literatura de la lengua española ha abordado con franqueza el universo erótico y no es casualidad que lo haya hecho al mismo tiempo que también abordaba un orbe lingüístico creativo y popular que las letras venían rechazando.

Si hubiera que rastrear los orígenes de esta expansión del erotismo en la literatura, habría que remontarse hasta el modernismo que abrió tímidamente esa puerta, aunque también habría que reconocer que tanto en uno como en otro período cultural presenciamos una apropiación tardía y mediatizada de la escritura erótica europea o norteamericana. En efecto, si la actual narrativa latinoamericana ha comenzado a merodear (no más que eso) lo que Henry Miller, Jean Genet, William Burroughs o Georges Bataille habían hecho hace tiempo en sus obras, la literatura modernista hizo suya una versión del erotismo que se impuso en las últimas décadas del siglo XIX en Inglaterra y Francia, proporcionando sustento a la escritura de los «malditos», de los «decadentes» y de los «raros» a los que ya a fines de siglo dedicaba Darío un volumen. De Rachilde a Swinburne, de Lautreamont a Alfred Jarry, de Verlaine a Wilde, la literatura había inspeccionado las regiones marginales del comportamiento erótico, no siempre utilizando todas las palabras adecuadas, pero muy escasas huellas de esa audacia se trasladaron a las imitaciones latinoamericanas.

Lo que en ellas puede recobrarse es la nueva versión de la mujer que había adquirido un consenso público generalizado en Europa, junto con la primera aceptación de que podía contarse y cantarse el goce erótico de manera franca, sin justificaciones ni reticencias. Las audacias mayores que la literatura europea frecuentó desde el último tercio del XIX no tuvieron equivalente en las letras hispanoa-

mericanas y mucho menos en las españolas: sólo se aceptó lo que ya tenía un cierto patrocinio oficial en la Francia de la época y abastecía incluso la paraliteratura narrativa finisecular. Recogiendo el camino desbrozado por el realismo y el naturalismo del XIX, la época amarilla de fines de siglo estableció un modelo femenino que, físicamente, quedó definido en el famoso cuadro *«Salomé»* de Gustave Moreau que colgaba en las habitaciones del exquisito Robert des Esseintes a quien consagró Huysmans su novela *A rébours*. Esta imagen turbadora, apetecible y al tiempo aterradora, fijó el paradigma femenino de los esteticistas, se apoderó de la poesía y llegó a dominar la narrativa hispanoamericana generando en ella conflictos morales extremados como los que contó Carlos Reyles en *El extraño* (1897) primero y en *La raza de Caín* (1900) después. Una suerte de bella, suntuosa, hierática y dominante «mantis religiosa» hipnotizó a los poetas obligándolos a construir decoraciones heráldicas para la «zodiacal Pantesilea», venció a los prosistas que desplegaron una cargada escritura sensual para traducir su imantación.

Ese fue el propósito que se fijó José María Vargas Vila desde la publicación de *Flor de fango* (1898) pero más francamente desde su período esteticista, con *Ibis* o *Las rosas de la tarde*. Esa fue, también, la razón de su desmedido e imperdonable éxito. La visión de la terrible devoradora de hombres se logró mediante una descripción opulenta, cargada de referencias cultas, revestida a la manera oriental, que hoy puede hacernos sonreír pero que entonces erizaba sensualmente la piel del lector: «Ella era como la mujer armada de los siete espíritus, que tortura y mata al hombre, al decir del Eclesiastés; era ardiente como venida del desierto, escapada a las caricias de leones y de leopardos, incansable como la yegua árabe del Faraón de que nos habla la Biblia, y sumisa al placer como la hembra del hebreo, con las argollas en la nariz» *(Ibis)*.

La imagen de la mujer y la nueva relación erótica, fue establecida por los narradores mundanos franceses, en particular por sus dos glorias mayores, Rémy de Gourmont y Paul Bourget, en cuyas obras encontraron los hispanoamericanos el catecismo de la liberación de los sentidos. Para Rufino Blanco Fombona el maestro fue Paul Bourget, y en general el teatro y la novela trivial francesa de fines de siglo (Henri Bernstein, Víctor Marguerite, Arsène Houssaye, Paul de Kock, etc.) porque en ellos encontró un tratamiento «picante» del erotis-

mo y una teoría de la mujer que justificó la apertura hacia un nuevo tipo de relaciones adultas. Leyendo *Cruel enigma*, acota:

> De esta psicología elegante de Paul Bourget, pudiera extraerse buen número de observaciones y consejos espirituales, y formar un breviario galante para uso de vírgenes, semi-vírgenes y pecadoras de sociedad.
>
> (18 de febrero de 1904).

Blanco Fombona, que en sus novelas trató o pudorosa o recatadamente los temas amorosos, demostró en su *Diario* dos cosas inusuales entre los intelectuales de la época: franqueza para abordar sus experiencias eróticas (sus «conquistas») con un reconocible grano de orgullo personal pero asimismo con libertad para aceptar el nivel adulto de las relaciones humanas; precisión narrativa para contar esos sucesos, lo cual le liberó parcialmente de las convenciones estilísticas vigentes y le permitió acceder a una escritura que comenzaba a abrirse paso en el siglo XX anunciando a los regionalistas.

Entre los múltiples episodios amorosos que se encuentran en el *Diario*, los hay que pueden ubicarse enteramente dentro de los cánones del decadentismo (como la seducción de la monjita en el barco que lo trae a Venezuela en 1908) y forman parte de la construcción de la «imagen personalista» propia del modelo masculino novecentista, sobre todo latinoamericano, que incluía como un rasgo central el donjuanismo arrollador y el «machismo» que llegaría a ser legendario en todo el continente. Son oraciones «pro domo sua» de las que alardeó sin fin ante sus contemporáneos y en las cuales se fundía tanto el mito personalista como el mito del *latin lover* que no ha dejado de tener predicamento hasta nuestros días. Pero la mayoría pertenece a una nueva visión humana y literaria que en la novelística latinoamericana fue fijada inicialmente por Horacio Quiroga con su admirable *Historia de un amor turbio* (1908), la que a su vez se inscribe en esta narrativa sincerista que suplantaba el esteticismo decadente. El cambio de sensibilidad y el cambio de estética que se precipitó en la primera década del siglo puede medirse si se coteja *Santa* (1903) del mexicano Federico Gamboa y la mencionada novela de Horacio Quiroga. En la misma década en que se difundían las exitosas novelas de Vargas Vila y en que se aceptaba la novela del mexicano como la versión americana de la *Nana* de Emile Zola, ya Horacio Quiroga prefiguraba lo que en esos mismos momentos venían investigando los escritores nórdicos e ingleses, en espe-

cial el más difundido, Knut Hamsun. Dentro de esa línea se sitúa el tratamiento que da Blanco Fombona a los asuntos eróticos. Una anotación como la del 26 de setiembre de 1907 da la tónica de este tipo de materiales y revela que, en una simple consignación de sucesos que no pretenden incorporarse a la literatura, está utilizando subrepticiamente un esquema nuevo: un realismo inquieto, abocetado, que sólo maneja un haz de datos dentro de una subjetivación que no los distorsiona a pesar de su intensidad:

> No habla sino holandés; es decir, apenas puedo entenderme con ella. La enamoriscaba en su frutería y desde mi ventana le enviaba sonrisas, miradas y besos. Como no accedía pronto a mi deseo, la abandoné; quiero decir, no me ocupé más de ella. Una de las últimas noches me llamó. Entré, me la comí a besos; y sacándole del corpiño un lindo seno, gordo y blanco, se lo acaricié y besé. Era la primera vez que me permitía esa caricia. No quiso acceder a más. A la noche siguiente le di cita en la playa. Fue; pero no quiso pasar de los besos. La noche después volvió. A la sexta noche... Nos sentamos en la arena. Hacía frío, soplaba un viento casi glacial; y después de una dulce brega, cedió. Mala labor; pero ya perdió el miedo y fue adonde quise llevarla. Fresca holandesita, ¡qué dulce eres; y cómo vas a vivir en mis recuerdos, en la noche inicial, en la noche de setiembre, sobre la playa fría, mientras soplaba el viento norte y se calentaban nuestras bocas a besos!

Si el recuento de las «conquistas» respira exaltación de sí mismo, y comienza a tornarse obsesivo a medida que pasan los años y se marchita el arrogante aire juvenil, transformándose en un modo de luchar contra el tiempo y mantener viva la «imagen» de sí que ha creado, los momentos más auténticos son los que corresponden a esas historias que Stendhal fue el primero en osar confesar: los «fiascos». Como aquí no está de por medio la vanidad donjuanesca (como el episodio de Ana que narra a 30 de setiembre de 1913) el registro responde a un deseo de autenticidad y a una capacidad creciente para observar de modo objetivo su propia vida. En casi todos los casos su visión de la mujer queda teñida por su estado de «celo» y por un subyacente desdén de las otras capacidades, no sensuales, que pudiera tener la mujer. En ella vio el objeto del placer y aceptó que ellas lo vieran a él del mismo modo. «Desde el principio hasta el fin de la vida femenina, el clítoris es el rector» dice iniciando una página sobre la mujer el 12 de noviembre de 1913, cuando él está por cumplir cuarenta años. Salvo el episodio con quien escondió bajo las iniciales V.T. (Vida Tranquila) que fue el más permanente y el

más cercano a un hogar constituido de su vida, pues de ella tuvo a sus hijos, su experiencia de la mujer se redujo a la violenta y fugaz sensualidad del instante, de la que salieron sus numerosas aventuras en hotelitos casuales, ferrocarriles nocturnos, encuentros furtivos, constituyéndose la mujer, para él, en aventuras ocasionales o en el reposo del guerrero. Nada hay en su *Diario* que evoque una gran pasión amorosa, nada que revele el encuentro con un ser humano cabal cuya singularidad, complejidad, atracción, den origen a ese misterio profundo de la pareja humana. Ofreció un cuerpo y encontró cuerpos y a ellos pidió no sólo sensualidad sino novedad. Experimentó con ellos para confirmar su propia existencia, su energía varonil, su «imagen» y los abandonó no bien cumplida esta tarea rápidamente agotable. Tal comportamiento puede ser objeto de censuras morales, de poco efecto referidas a quien descreyó, en lo que atañe a esta zona de la vida, de toda moral. Si bien él no predicó el «amoralismo» como lo hiciera, y por otras razones, Vargas Vila, no permitió que hubiera colisión entre esta pasión de sí mismo a través del cuerpo femenino y los preceptos más o menos oficiales de la moral de su tiempo, los cuales comprobó realísticamente que no funcionaban ya, no sólo entre los hombres, sino también entre esas nuevas mujeres del siglo XX.

Pero lo importante no es esta experiencia, que del mismo modo que él hicieron tantos, sino la audacia necesaria para consignarla por escrito en un intento de des-sacralización de la palabra escrita. Esta ruptura es más drástica que la cumplida en su vida sensorial, la cual, como era previsible, pagó con soledad interior («turbio espejo y corazón vacío» sería la definición que daría Antonio Machado), porque las convenciones (o las virginidades) de la escritura se regían por leyes mucho más rígidas que las costumbres. No llegó sin embargo a tomar conciencia, como sólo se alcanzaría más tarde, de que no era sólo el asunto francamente asumido lo que podía desvirgar esa escritura, sino que las palabras mismas, las formas literarias, exigían una desvergonzada revisión, un manipuleo igualmente sensual dentro de esta distinta manera de percibir el fugaz encuentro de los cuerpos. Es bien curioso, en escritor que se precia de franco en temas eróticos, observar la reaparición solapada del pudor que veda excesivas intimidades; hay una frontera que no traspasa y que está fijada por el comienzo de la relación carnal acerca de la cual no dice palabra. Lo que sí cuenta es el proceso de la conquista, con lo que testi-

monia hasta qué punto era en ella donde cifraba el mayor goce; lo que no cuenta es lo que pasa una vez lograda. Y en las palabras que utiliza no hay ninguna que esté fuera del vocabulario que la novela tradicional aceptaba. Esta inicial des-sacralización tiene, por lo tanto, estrechos límites, que no quiso traspasar. Donde se atrevió con mayor decisión a ello fue en la otra zona de su leyenda, la del polemista e implacable señor de la injuria.

EL ARTE DE LA INJURIA

El 900 ardió en polémicas. No es que ellas hayan sido ajenas a la vida intelectual de otras épocas, sino que en el período modernista adquirieron una virulencia no conocida y se extendieron de los hechos públicos que las pretextaban a los privados, siguiendo el ardiente consejo de Manuel González Prada para quien la distinción entre vida pública y privada era una «invención de los astutos para brindarse el sitio vulnerable», afirmando drásticamente: «Con el uniforme oficial o traje casero, en el sillón de la oficina o en el sofá del dormitorio, el hombre conserva su identidad y vive la misma vida. El criminal es tan criminal en su casa como en la plazuela, la hiena es tan hiena en la jaula como en el desierto» (*Páginas libres,* «En libertad de escribir», 1889). Con tal autorización, que Blanco Fombona, admirador decidido de González Prada, no dejó de celebrar, los escritores manejaron la pluma como un cuchillo, lo que se constituyó en un lugar común del pensamiento de la época.

Aunque acababa de producirse la disgregación de la unidad intelectual del siglo XIX, dando nacimiento a esas especializaciones separadas que observara Henríquez Ureña —una nueva fue la del político que parcialmente se independizó del escritor, a quien se destinó al exclusivo cultivo de las letras—, los escritores continuaron por buen tiempo su actividad política pero ahora en franca disidencia con los poderes de sus respectivos países. Lejos de ser esta la época de la «poesía pura», que sólo se ejerció en unos pocos grandes escritores a la cabeza de los cuales brilló como estrella máxima Rubén Darío, presenciamos una época de agudización de la actividad política en los escritos de los literatos, quienes no aceptaron, en su mayoría, la profesionalización inocua a que pretendía relegarlos la nueva sociedad, pero que hablaron y escribieron desde una situación aisla-

da, como meros individuos que ejercían el normal derecho a la crítica, centuplicado por su capacidad para manejar la escritura. La mayoría de los textos virulentos del 900 se refirieron a asuntos políticos, con una visible tendencia a la personalización: más que examinar una sociedad, una economía, una situación de dependencia, se habló de los jefes civiles y militares, se vilipendió a los dictadores o se atacó a los dirigentes de las potencias imperiales de la hora, empezando por los Estados Unidos. Estos no dejaron de contestar por boca de amanuenses o escribas a sueldo, con lo cual se instauraron polémicas cuyo furor personalista adquirió las notas más extremadas y candentes.

Fue el tiempo del arte de la injuria. El sistema sin embargo no era invento latinoamericano. Lo habían patentado los europeos, a la cabeza de los cuales nada menos que el displicente pintor de la Inglaterra de la segunda mitad del XIX: Whistler. Este *dandy* agresivo fijó el tipo del artista mordaz, desdeñoso e injurioso, capaz de una irónica y brillante conversación mundana y también de una irrefrenable tendencia a existir mediante los ataques virulentos, hasta el punto de escribir la cartilla del nuevo estilo: *El arte de hacerse de enemigos*. Efectivamente, no bastaba con fraguar una imagen de sí mismo, construir un personaje como una obra de arte, sino que se debía incrustarlo en la sociedad apelando a recursos estruendosos y hasta brutales que no hacían sino confirmar la creciente preterición del artista en la sociedad burguesa. En las nuevas urbes donde se había comenzado a vivir la experiencia de la masificación y del anonimato, donde triunfaba el filisteísmo burgués, donde los servicios de difusión y promoción se gastaban velozmente, donde la «novedad» era el alimento que se aceptaba, el artista debió apelar a condiciones operativas que iban desde el atuendo personal hasta la gesticulación, desde las costumbres públicas hasta la participación asidua en los sucesos del día, con el fin de conseguir una ubicación social, de hacerse oír, de vender su mercancía. Walter Benjamin interpretó de ese modo el comportamiento de Charles Baudelaire que resultara tan insólito y novedoso a mediados del XIX, pero ese camino del nuevo *dandy* no haría sino exacerbarse hacia fines de siglo en Europa, contaminando a los intelectuales de zonas marginales como la América Latina.

El tratamiento de los temas sentimentales, pero también de los temas políticos, que encontramos en la generación modernista, seña-

la esta incorporación del artista al nuevo sistema agresivo del intelectual en Occidente. Leopoldo Lugones no será meramente el autor de *Las montañas del oro,* sino la imagen del anarquista que por el terror trata de aniquilar a la sociedad, antes de pretender aniquilarla con el sable. José Santos Chocano habrá de constituirse en uno de los buenos ejemplos de un comportamiento histriónico, grandilocuente y funambulesco, cuya pasión por la violencia y la concomitante publicidad adquirió visos trágicos. Este comportamiento contaminó a muchos escritores y quedó definido en la preferencia por algunas formas de vida: la polémica siempre llena de implicaciones personalistas, el desafío a duelo muchas veces con consecuencias fatales, la agresión pública del enemigo, con refinamientos como la flagelación en el teatro a que Rafael Barret sometió a su difamador. En todos los casos es perceptible que la violencia se sitúa dentro de un marco individualista: es una lucha entre dos, donde el escritor actúa a título personal y no rodeado de un grupo o sector social; aunque dice interpretar los derechos del pueblo o de los mejores, está actuando por sí y ante sí, respaldado en la verdad o justicia que su conciencia le dicta. Los escritores que siguieron a los modernistas, o sea los regionalistas y vanguardistas, resultaron mucho más oscuros, en comparación con aquellos: fueron ya profesionales consagrados a la literatura, maestros o profesores muchas veces y en sus vidas no encontramos los incidentes rocambolescos que llenan las biografías de sus antecesores: tiroteos, prisiones, raptos, desafíos, persecuciones, infinitas polémicas, agresiones, muertos. Incluso en aquellos modernistas de vidas apacibles, sin incidentes llamativos, hubo el afán de inventarse singularidades escandalosas: un hombre de vida tan poco aventurera como Julio Herrera y Reissing, se hacía fotografiar mientras aparentaba inyectarse presuntas dosis de drogas para que un colega le hiciera un reportaje impactante.

De tales tesituras epocales participó, y gustosamente, Rufino Blanco Fombona. Aunque, como es de norma, las presentara como legítimas defensas ante los ataques políticos e ideológicos, ya sus contemporáneos reconocieron la parte que en ellas le cabía a un temperamento que se desbocaba, aunque al tiempo volviera frecuentemente por fueros más equilibrados, a lo cual se deben enemistades y reconciliaciones incesantes. Sin negar la naturaleza pasional y contradictoria que lo caracterizó, es posible rastrear en su comportamiento la marca de un estilo cultural propio de su tiempo que

puede reencontrarse en una pléyade de intelectuales y no sólo en él. Y puede comprobarse que esa influencia del espíritu polémico de los escritores modernistas le permitió caldear su escritura, dotándola de la energía y la aguzada provocación que estimaba las más altas virtudes de la literatura, pues ésta debía ser, como dijo de González Prada, «un arma».

Tal arma puede ejercerse sobre asuntos minúsculos, en un gesto desmesurado. Así, unas palabras del pintor venezolano Tito Salas, residente como él en París en 1911, dan lugar a este encabezamiento de una carta:

> He sabido por personas que me merecen fe, que usted se complace en denigrarme, en los circulitos apaches que frecuenta. Desde el primer día que lo vi a usted formé el concepto, que después he confirmado, de que no era usted sino un charlatán, un escandaloso y un borracho.
>
> (9 de enero de 1911).

También puede dirigirse contra los propios colegas. Si en algunos casos, como en el de César Zumeta, ello podía pretextarse en las discrepancias políticas y en los profundos agravios que de él recibiera en sus textos anónimos, en otros se refería a grandes escritores a quienes nunca dejó de admirar y aún de seguir artísticamente, como es el caso de Rubén Darío. Se enemista con él por un asunto baladí (acerca del cual se explicó posteriormente y se excusó en su libro *El modernismo y los poetas modernistas de América,* Madrid, 1929) pero que es insuficiente para modificar abruptamente sus apreciaciones del hasta ese momento admirado maestro y cortés prologuista de su primer volumen de versos. En la carta que le remite a Alejandro Sux hace suyos, de un modo beligerante, los dicterios políticos que siempre acompañaron la carrera de Darío (son famosos los de Vargas Vila) y a los cuales éste nunca osó responder, aunque también no pierde ocasión de poner en interdicto su arte («antigua momia decadente, delicia de señoritas cursis y de efebos provincianos»):

> Rubén Darío es, en la vida, el menos poeta de los hombres. Nadie más interesado que él. Nadie que se incline más ante el centavo. Nadie capaz de mayores vilezas por un luis. Nadie más comerciante. Ultimamente se ha convertido en poeta mercenario: cantor de la Argentina, porque la Argentina paga; cantor de aquel pobre diablo de Mitre, porque los bartolitos pagan; cantor de las niñas del judío uruguayo Guido porque el judío, bien que mal y a regañadientes, paga. Darío fue siempre, además, cantor de todos los ti-

ranos de América: de Rafael Núñez, de Porfirio Díaz, de Santos Zelaya. Núñez y Zelaya le dieron consulados; Porfirio Díaz lo pensionó. Ahora está haciendo la barba al ex-dictador Rafael Reyes. Pronto le llegará su turno a la bestia venezolana, Juan Vicente Gómez. La cabeza de este asno, coronada ya por el oprobio, se enguirnaldará con las rosas venales del chorotega azul.

(20 de noviembre de 1912).

Si se recuerda que esta carta a Alejandro Sux aparece en *Camino de imperfección* que es de 1932 y por lo tanto posterior a sus excusas públicas al poeta (muerto en 1916) en *El modernismo y los poetas modernistas* (1929), no sólo se apreciará el creciente respeto que Blanco Fombona va teniendo por el testimonio de su *Diario*, por las variaciones y contradicciones que en él se registran y a cuya verdad del momento es fiel cuando llega la hora de publicar lo escrito durante tantos años, sino que también se percibirá su incontenible placer por esos textos que lo muestran como un alto ejercitante del «arte de la injuria».

El arte de la injuria lo practicaron alegremente todos los escritores. Fue parte del oficio y parte importante de la fijación de la «imagen» que querían proyectar en el medio. Las polémicas derivaron frecuentemente a ejercicios de infamación, proliferaron los folletos calumniosos y anónimos, los mensajes verbales procuraban aniquilar al adversario como si fueran descargas de artillería y se construyó una espesa red de terrorismo verbal que comprometió a todos dentro de sus condiciones, por razones ofensivas o defensivas que a la postre disolvieron sus límites y se entremezclaron. Alguna vez Jorge Luis Borges evocó como único contacto de Santos Chocano con la literatura su capacidad para infamar, reconociendo así lo específicamente literario de esta operación, de la cual fue maestro Roberto de las Carreras cuando, para obligar a batirse a duelo a un colega, enhebra cien definiciones denigrantes de su adversario.

Pero no fueron sólo los escritores quienes ejercieron este arte. Todos los intelectuales participaron de un modo u otro en él, especialmente el nuevo estrato de los políticos profesionales y el novísimo sector de los científicos sociales que tuvo en José Ingenieros uno de sus más vibrantes combatientes. Esta pluralidad de ejercitantes se tradujo en muy dispares niveles literarios, algunos realmente paupérrimos y desconsoladores. De estos da prueba el folleto anónimo firmado por un tal señor José María Peinado, titulado *Leprosería moral,* que con pie de imprenta de New York, 1911, se repartió en ese año

por los oficios del gobierno venezolano. Siendo una contribución al desprestigio de Cipriano Castro por parte del gobierno de Juan Vicente Gómez y un intento por contener los intentos del expresidente de recuperar el poder, fue también una venganza personal contra Rufino Blanco Fombona. Este la atribuyó a la pluma de César Zumeta que ya para entonces había depuesto sus banderas y servía al dictador venezolano. Es posible, aunque el texto de este rarísimo folleto no certifica la capacidad literaria de César Zumeta. Véase un ejemplo:

> Tal es, a grandes y exactos rasgos la fisonomía moral del vatecillo bello y vicioso, *mitad hembra y mitad bandido*, que ha compilado en un libro que es un centón de plagios, como todos los suyos, las procacidades y naderías que quiere sirvan de pedestal a su reputación política y a su fama literaria. En Venezuela no habrá ciertamente quien reciba por buena esa moneda de mala ley. Allá es conocido el vate como aficionado al género chico desde cuando figuró una esquela suya en los folios de un proceso por sodomía y corrupción de menores. Ni sus libros, ni su cara, ni sus alardes de varonil independencia engañan a nadie; y si hemos recogido los apuntes que nos enviaron acerca de tan ambiguo personaje, es para que se vea por qué no habrá cosa más lisonjera para el amor propio de cada ciudadano insultado por semejante truhán, que la envidiosa mala voluntad de un cobarde fanfarrón, espía homicida como esa liebre calumniadora, de quien ni los insultos ni las alabanzas pueden mermar ni ensalzar la honra de persona alguna. De él no se sabe, lo mismo que de su jefe Cipriano, si ha de apartarse la vista por asco o por honor. (pp.73-4).

Contra esa andanada de vulgares injurias, Blanco Fombona escribió febrilmente su respuesta, *Judas Capitolino* (París 1912). Habiéndolo conocido el 12 de marzo, en un mes compone un libro recogiendo las cartas contra Gómez que había publicado en la *Revue Américaine* y agregado una respuesta para los escribas al servicio del dictador. El 10 de mayo circulaba su respuesta, que él estimó de mayor altura: «Quedan respondidas las procacidades con hechos; los insultos, con verdades; la calumnia, con la historia. Al cobarde Gómez que hiere por la espalda y sirviéndose de plumas de alquiler, le escupo cara a cara la ignominia de su vida». Pero aún tanto como el dictador, eran esas «plumas de alquiler» las que atizaban su iracundia y perfeccionaban su arte de la injuria. En una nota puesta en 1929 a *La novela de dos años*, era capaz de este dicterio:

> Bajo la feroz dictadura de Juan Bisonte, el barbarócrata, el patán, el ladrón, el traidor, el comerciante, el matarife, el baratero, el asesino, el verdugo de los estudiantes, el vendedor de la nacionalidad a los yanquis, el destructor de la sociedad venezolana por el hierro, el fuego, la cárcel, el destierro, el despojo, el veneno, la tortura, el espionaje, la mancilla en las damas, el deshonor de los hombres, el monopolio en los negocios, la negación de todo derecho a opinar, a discutir, a respirar, a morir dignamente siquiera; bajo esta dictadura la más infame, abyecta, y cruel que ha deshonrado a la América, ¿quiénes se han arrastrado a los pies del monstruo, quiénes se han prostituído al servicio y adulación del asesino, sin protestar jamás contra cárceles, destierros, persecuciones, torturas, envenenamientos, latrocinios, entrega del país y sus fuentes de riqueza a los extranjeros y a la familia de Gómez? ¿Quién ha cantado al monstruo? Los primeros «líricos» del país: Gil Fortoul, Díaz Rodríguez, Pedro Emilio Coll, Andrés Mata, Vallenilla Lanz, César Zumeta, otros, muchos, todos o casi todos.

Analizando el refinamiento y la suntuosidad de la poesía gongorina, que habría de ser redescubierta justamente por los poetas hispanoamericanos del modernismo, José Ortega y Gasset reparaba en el trasfondo vulgar, zafio y hasta bárbaro sobre el cual estaba edificada, de tal modo que esos puntos opuestos parecían conjugarse en el verso de Góngora. Algo parecido puede decirse del modernismo hispanoamericano. Tras la apetencia de delicadeza, de refinamiento, tras la tendencia al lujo para colmar el espacio interior con objetos ricos, tras ese enorme bazar de objetos importados de una Europa cuya cultura fue superevaluada, hay que reconocer una persistencia cruda, violenta, vital y procaz, que no se arredraba ante el insulto y que en vez de diseñar un elegante e indirecto sistema de injurias, manejaba a manos llenas las infamaciones, los insultos, toda la carga expletiva que transporta la lengua como un gran reservorio de energía. Estos escritores que querían transportar a sus países la cultura europea y soñaban con sociedades parecidas a los cogollos aristocráticos que merodeaba el turismo internacional en París o Londres, eran sin embargo, en lo bueno y en lo malo, legítimos hijos de sus violentas y vivientes sociedades.

La familia latinoamericana de Julio Garmendia*

El hombre que está solo y espera, podría haberse dicho —parodiando un título de Scalabrini Ortiz— del joven Julio Garmendia que en 1927, a los veintinueve años, publicaba ese libro excepcional que es *La tienda de muñecos*. Desde hace décadas, la crítica venezolana —que ha venido recuperándolo— destacó su condición innovadora, la audacia de una invención entonces solitaria (y que tampoco tendría continuación en su segundo título de 1951, *La tuna de oro*) que se constituiría, según la norma del vanguardismo, en una apuesta al futuro. Desde la tarea de algunos narradores del 28, pero en especial desde la obra de Meneses, él pudo ver cumplirse gradualmente esa apuesta, más insegura por formularse en un área cultural particularmente fiel al costumbrismo y al regionalismo.

Pero este hombre solo (preciso, austero, parvo), por una de esas paradojas que permiten reconstruir incesantemente una literatura latinoamericana por encima de las frágiles e ilusorias compartimentaciones nacionales, era el representante venezolano de una gran fa-

---

* Artículo publicado originalmente en *El Nacional*, Caracas, 17 de julio de 1978.

milia formada por otros jóvenes solitarios y esperanzados en distintos puntos del continente, quienes sólo tardíamente se conocieron entre sí y trabajaron mucho tiempo con la sensación de la hostilidad o incomprensión de sus medios intelectuales. A ellos se vincularon algunos mayores, incluso algunos reservistas que esperaron a que aparecieran para optar por esa nueva familia (Julio Torri en México, Graça Aranha en Brasil, Macedonio Fernández en Argentina) y ellos facilitaron la emergencia de los más jóvenes que desarrollaron y aun perfeccionaron sus proposiciones. Se trata de uno de los hemisferios de la narrativa latinoamericana (que sin embargo no cegó al realista) en ese bullente período que va de 1916 a 1930 y que con posterioridad ha sido enmascarado adscribiéndolo al surrealismo cuando no, globalmente, al ultraísmo español, que fue no obstante uno de sus abastecedores.

La polea de comunicación originaria entre estos solitarios desperdigados fue, en esta eventualidad vanguardista, como lo había sido en la anterior modernista de fin de siglo, Europa, ahora con sus ismos generados bajo el furor de la primera guerra mundial. A través de los viajes de los años diez y veinte podemos reconstruir la *lost generation* de los latinoamericanos, paralela a la más famosa y más historiada de los norteamericanos de su mismo tiempo y edad, como a través de las revistas juveniles de las mismas décadas podemos seguir la incorporación de las nuevas corrientes para aquellos que no pudieron moverse de sus grandes aldeas, quienes percibían la estética de la hora de un modo indiscriminado y caótico, bien ajeno a esos órdenes que nos proponen los manuales contemporáneos. Véase esta enumeración de «grandes figuras» que en 1920 hacía Ramón Vinyes, educador de dos generaciones de vanguardistas colombianos: «Appolinaire, Paul Dermé, Pierre Albert Birot, Max Jacob, Roch Grey, Pierre Reverdy, Jack Mercereau, A. Breton y Pierre Drieu La Rochelle, en Francia, y Luciano Folgore, Benozzo Stanza, Aldo Carra, Lino Cantarelli y Vicente Huidobro en Italia» (?).

El material llegaba en esa confusión, pero con la misma se recibía en la propia Europa. A pesar del viaje de Marinetti a Brasil y el Río de la Plata, sólo comenzó a reconocérsele cuando ya había entrado en su delirante etapa del «tactilismo» (que con tanto humor contó para los mexicanos Rafael Lozano) proponiendo el «toqueteo» universal. Del mismo modo, la visión americana de Max Jacob, se sintetizaba en aquellos dos inmortales versos: «*On fut reçu par la fouge-*

re et l'ananas / l'antilope craintif sous l'ipécacuanha». Lo que se leía no era Kafka y Joyce, sino Paul Morand y Blaise Cendrars, Jean Giraudoux y Raymond Radiguet. Para Julio Garmendia, como para Fuenmayor, hay que pensar en el movimiento italiano que desde la revista *Novecento* había encontrado una solución intermedia que manejaba la escritura del futurismo sumiéndola en una sutil recuperación del pasado. Es sobre todo la obra de Luciano Folgore, que nos dio en 1924 esa *Desnuda pero pintada* y uno de los lugares comunes de la metáfora de los veinte (que resuena en «Narración de las nubes» de *La tienda de muñecos*, se sistematiza en *Novela como nube* (1928) de Gilberto Owen, construye el humor pimpante de *La nube en pantalones* de Maiakovski), y más próximamente, la obra de Aldo Palazzeschi, el autor de *El código de Perelá* (1911) y *La pirámide* (1926) o la invención del mayor de todos, Massimo Bontempelli, el autor de *Los siete sabios* (que repercute en *Una triste aventura de catorce sabios* de Fuenmayor), de *La última Eva* (1923), de *La mujer del Nadir* (1924) y tantas disfrutables comedias fantásticas,quien estableció la interpretación teórica de su literatura transaccional en los escritos que recogió en *La aventura del siglo XX* (1928) donde desarrolla su teoría del «realismo mágico».

Para medir el tino y la sobriedad con que Julio Garmendia se movió entre esa avalancha que América Latina devoraba ansiosamente, habría que reconstruir el proceso íntegro de esos años, abandonando la pretensión de encasillarlo en una sola corriente. Refiriéndome al solo hemisferio vanguardista, en otro ensayo he procurado distinguir las «dos vanguardias» que atraviesan nuestra cultura paralelamente: la que desde el adelantado Huidobro pasa por Borges y Paz hasta los concretistas brasileños y la que desde Vallejo, por Neruda llega a los segundos surrealistas (Molina, Parra) y desemboca en el coloquialismo. Ese distingo, visible en la poesía, también podría seguirse en la narrativa aunque aquí, más acentuadamente, presenciamos otra tensión, la que establece el desequilibrio entre los momentos iniciales de la irrupción de la vanguardia y su adentramiento posterior en el sistema literario del continente. La diferencia es muy nítida si se comparan dos productos iniciales como *La Señorita Etcétera* del estridentista mexicano Arqueles Vela (1922) y las *Memorias sentimentales de Juan Miramar* del modernista brasileño Oswald de Andrade (escritas en 1923) con las grandes novelas maduras de fines de los veinte: *Macunaima* de Mario de Andrade (1928), *Los*

siete locos (1929) de Roberto Arlt y esa obrita maestra tan inmerecidamente desconocida, que es *La casa de cartón* (1928) del poeta peruano Martín Adan. Lo que de uno a otro momento, de unos a otros autores, se ha producido, es el pasaje de la talentosa imitación a la investigación original de la propia cultura, sin por eso desdeñar la riqueza de una nueva perspectiva estética.

Entre ambos polos se sitúa Julio Garmendia y por eso puede emparentarse con otros solitarios de distintos puntos, desconocidos entre sí, como el colombiano José Félix Fuenmayor que, con *Cosme* (1928), nos dio un impasible mecanismo humorístico de la vida cotidiana o el uruguayo Felisberto Hernández que, en los cuatro folletos que van de *Fulano de Tal* (1925) a *La envenenada* (1931), hace del género «meditación filosófica disparatada» un género narrativo, por similar vía a los escritos de entonces de Macedonio Fernández, o el mismo Martín Adan citado.

Ellos rompen con el ilusionismo realista, como lo hicieron todos, haciendo suya aquella aspiración que irrumpe en los *Ensayos y poemas* (1917) de Julio Torri: «¿Por qué no me evadí entonces de la Realidad? ¡Hubiera sido tan fácil! ¡Ningún ojo sofisticado me acechaba! ¡Ninguna de las once mil leyes naturales se hubiera ofendido! ¡Mr. David Hume dormía profundamente desde hacía años!». Esta recuperación de la literatura en tanto literatura, que una década antes había generado el *Paludes* de Gide (que miserablemente sigue repitiéndose aún hoy) dio a la escritura esa categoría que sólo puede traducirse en términos de artes plásticas: pintura plana, sin perspectivas, sin *trompe l'oeil*, con figuras rebordeadas toscamente, con elementos que obedecen a sus propias leyes internas y un aparencial desorden estructural. Porque ya Mariátegui había sospechado, en el colofón que escribe para *La casa de cartón*, que «su desorden está previamente ordenado».

Ellos se incorporan sin tapujos a su mismo orbe de ficción, en un modo «autobiográfico y narcisista» como percibió Ortiz de Montellano: «El autor lo es todo como en la poesía y, como en el poema, cada palabra, cada frase vale por sí, por su propia virtud». Fatalmente, tal como había sacado en conclusión Pirandello, el autor deviene personaje, y su problema primero es su existencia como personaje, eso que proporciona la contextura del bello texto «El cuento ficticio» o permite a Garmendia, en «La tienda de muñecos» equiparar personajes reales y muñecos en un divertido juego de espejos don-

de se trasmutan las naturalezas y se homolgan. Las fronteras se borran, la literatura cobra autonomía pero no renuncia a su capacidad para decir algo.

Porque ellos abandonaron el énfasis y el discurso retórico para reintroducir en la escritura la vida cotidiana, tal como podía verla un hombre ya ciudadano en la incipiente modernización de la posguerra: vieron que el «ahora vierte su eternidad menuda grano a grano» y eso fue para ellos suficiente maravilla como en los *Cuentos de Belazarte* de Mario de Andrade; sin caer en el «barrismo», lo que descubrieron fue el fervor o la luna de sus ciudades entre provincianas y anhelosas de futurismo, con una jocundia y una libertad que no había conocido la literatura. No es el humorismo, al que apelaron como un recurso eficaz contra el engolamiento de los señores de corbata y flux negro, lo que construye el resplandor jocundo de esta escritura: es la levedad del dibujo aplicado a la humildad del asunto, es la libertad que esponja los asuntos y los vuelve «gaseiformes» como quiso el cubano Labrador Ruiz que se llamaran sus novelas, es la simplicidad de la escritura y el léxico que les permite abandonar ese nivel de lo artístico que habían cultivado los modernistas para recuperarlo en el ordenamiento de los materiales, en su interpretación en un diseño general, casi siempre breve como un aforismo. No había llegado aún el tiempo del «fantástico», sino que se estaba, de acuerdo con el feliz distingo de Roger Caillois, en el tiempo del «maravilloso», como provocativamente muestra Garmendia volviendo a hablar de los duendes; pero la cualidad específica de ese maravilloso no radicaba en el uso de los estereotipos románticos del género, sino otra vez en el diseño, es decir, en la combinación abrupta de un tema convencional (venta del alma al diablo) con un guardia público que duerme en un banco de una plaza y, más ampliamente aún, en el tratamiento tenue e irónico del asunto tradicional, como Max Beerbhom se adelantara a proponer en un cuento antológico. No se hubiera podido capturar ese «maravilloso», que deambulaba por las calles de nuestras ciudades mediante la combinación de la pérdida del «otro yo» con la ingestión de un purgante («El difunto y yo»), sino hubiera apelado decididamente al tono menor. Para poder resurgir, la literatura se escamoteó a sí misma y se asumió como un relato simple y coloquial, en el lenguaje con el cual «suele el pueblo hablar con su vecino», y ésta, que es de las más tenaces y repetidas mañas de la escritura toda vez que llega al enrarecimiento, dio ese

tono menor que implica una recepción igualmente discreta y sutil. El camino es angosto y escurridizo: a veces se quiebra y estamos simplemente en lo trivial. Otras, como en su mejor pieza, «La tienda de muñecos», alcanza la plena alegría, porque todo ha devenido diseño y es como el encaje rilkeano en que se ha trasmutado el productor: su perfecta transparencia y levedad hace nuestra felicidad. Por entre sus calados deambulan los equívocos que se resuelven en eso que llamamos la gracia, pero con tal autonomía respecto a la pesada realidad, que honradamente el autor puede decir «no sé cuándo, dónde ni por quién fue escrito el relato»: simplemente existe y es esa toda su justificación.

Miguel Otero Silva, de una a otra Venezuela*

En las novelas de Miguel Otero Silva no sólo está testimoniado un hombre, según la feliz expresión whitmaniana, sino también un vasto conglomerado de fuerzas superiores que lo han modelado y que han ido orientando su quehacer literario a lo largo de cuarenta años de tarea intelectual. Allí está implicado un proceso ideológico, una sensibilidad, la cosmovisión de un grupo social, una circunstancia histórica y todavía algo más: la vida y pasión de un país con una de las trayectorias más ardientes, gloriosas, desdichadas y contradictorias, que ha conocido América Latina: Venezuela.

Este hombre eligió tempranamente, en 1928, cuando cumplía sus veinte años y no era sino un estudiante de Ingeniería de la Universidad de Caracas, una ruta de la que no se ha apartado en sus narraciones: testimoniar el momento presente y urgente de su país, registrar con equilibrio y respeto su situación y sus luchas, aun a riesgo de

---

* El presente ensayo fue publicado originalmente en *Qui sucede, signori, che mi gioco la morte,* Miguel Otero Silva ed., Firenze: Vallechi Editore, 1974.

no ser otra cosa que el cronista que da fe de la historia que se está haciendo, como lo fueron aquellos que acompañaron a los conquistadores en el siglo XVI, como lo son hoy los periodistas que buscan acompañar a otra suerte de conquistadores, los de un futuro más justo disputado al sufrimiento y a la injusticia del presente. Pero si a lo largo de cuatro décadas, las que van del primer borrador de su novela *Fiebre*, al comenzar los años treinta, hasta su última obra narrativa, *Cuando quiero llorar no lloro,* de 1970, procuró contar la historia viva, actual, contemporánea de su país, esa misma historia se encargó de contarlo a él, casi sin que lo percibiera, en sus obras. En los asuntos que trata, en la problemática e ideología que va desarrollando, en sus estructuras literarias y aún en su misma escritura, es la historia de Venezuela, en tanto movimiento colectivo, la que va escribiendo a Miguel Otero Silva, la que lo elabora como pensamiento y también como literatura. De tal modo que sus novelas no son sino momentos privilegiados, en el tiempo, de esa escritura que se va haciendo a sí misma a medida que se suceden las circunstancias, dentro de un *continuum* muchas veces febril (como ya su primer libro lo anota), siempre dramático y urgente.

Creo que se necesitó honradez, y también cierta humildad y aún ingenuidad, para entregarse a manos tan poderosas y temibles como las de la historia y dejar que ellas escribieran su vida; que se necesitó establecer cierto pacto entre el individuo y el conjunto social al cual se integraba, confiriéndole a éste primacía, capacidad rectora, decisión, y haciendo del primero su intérprete, incluso para aceptar limitaciones y sobre todo para cumplir con las que entendía sus demandas centrales. Si a lo largo de cuarenta años sólo ha ofrecido cinco novelas, si hubo largos períodos en que se consagró al periodismo, a la actividad política, a la conspiración, al humorismo teñido de costumbrismo y también de crítica social, al fomento de la cultura de su país, es en buena parte por esta obediencia a la demanda que estimaba más imperiosa del medio a que pertenecía. La profesionalización del escritor sigue siendo un proyecto dentro de América Latina y por momentos un proyecto desconfiable para una sociedad necesitada de los múltiples servicios que pueden dispensarle sus escasos cuadros intelectuales.

A los veinte años —decía Malraux— la vida es un mercado donde no se compra con palabras sino con acciones. Otero Silva no necesitó conocer la sentencia para aplicarla en 1928, abandonando la ve-

tusta Universidad de Caracas para integrarse al movimiento de insurrección contra la dictadura de Juan Vicente Gómez. Bajo ella el país vivía reprimido, congelado en un viejo modelo cultural, a la vera del progreso y aún del propio continente, a pesar que desde 1922 fluía el chorro petrolero de La Rosa que, en mítico preanuncio de futuro, ardió sin tregua al irrumpir. El de 1928 fue un movimiento estudiantil, con escasas o nulas conexiones obreras o campesinas, fue por lo tanto una de esas típicas insurgencias de las clases medias ilustradas que, desde la Reforma Universitaria de Córdoba, una década antes, venían anunciando varias cosas nuevas que estaban pasando en América Latina: la constitución de sectores medios preparados que sin embargo veían constreñido su avance social por una burguesía arcaica; la progresiva incorporación de un nuevo proceso de modernización que reemplazaba en un grado más alto el de fines del XIX, lo que tanto implicaba la introducción de las técnicas como, contrastadamente, la de las ideologías que radicalizaban el viejo liberalismo o lo cancelaban; la acentuación de los nacionalismos, al reiterarse la coyuntura económica que ya presidiera su nacimiento en la Europa del XIX; la resurgencia del idealismo y del emocionalismo que una y otra vez vuelven a transportar los grupos sociales emergentes, que en América Latina ya habían sido teorizados por los miembros del Ateneo de la Juventud y se infiltrarían hasta marcar los resultados de la revolución mexicana; la pervivencia del racionalismo burgués que seguiría estructurando las cosmovisiones juveniles de los sectores medios en la medida en que hacían causa común con la reclamada modernización de sus naciones; en algunos puntos privilegiados de América Latina, donde este proceso encontraría menores resistencias, la aparición del vanguardismo literario y artístico.

No era este el caso de Venezuela, país cuyo signo, desde la época de la Independencia, parece haber sido constituido en el campo donde más ásperos son los combates, donde más trabas se oponen a la transformación social y política, donde las victorias cuestan más vidas y sufrimientos. El país dormía o se moría bajo la dictadura de Gómez, que era incapaz de actualizarlo imprimiéndole una evolución dinámica que obligadamente comportaba el cambio de la estructura social, propiciando el ascenso de una nueva clase. Es entonces que sus integrantes, los que entonces podían concurrir a la Universidad y desarrollar conocimientos que no estaban al alcance de los

demás, toman en sus manos la responsabilidad de promover esa transformación, lo que para ellos se cifró en el derrocamiento del tirano y les valió cárceles, torturas, trabajos forzados, destierros y muertes en todo ese período que va desde 1928 hasta la muerte de Gómez a fines de 1935.

No sólo disponían de la perspectiva intelectual para interpretar su circunstancia histórica y del valor para encarar la lucha, sino también de los recursos necesarios para contarla. Un libro como *Fiebre*, la primera novela de Otero Silva que concluye publicando en 1939 y que habrá de reescribir y mejorar en 1971, antecediéndola de un prólogo esclarecedor, es un testimonio invalorable sobre el período y sus protagonistas que compensa las debilidades de un primer abordaje narrativo. El lirismo juvenil; el impulso ético que los anima; la total inexperiencia sobre una guerra que aún se llama, —en la mejor tradición latinoamericana— «montonera» y no «guerrillera»; el desconocimiento propio de hombres de ciudad por el enorme resto del país, sus habitantes y costumbres; la endeblez del pensamiento económico y la curiosidad, aunada a falta de información, acerca de las nuevas doctrinas políticas y sociales del XX, todo ello se va desplegando en un libro vital, fresco, inexperiente, que surge —con el vigor de la edad— de las lecturas literarias a su alcance en ese momento del país.

Los maestros de la época no eran otros que los jefes del regionalismo, ya el ácido Pocaterra, ya el simbólico Gallegos (inscritos a su vez dentro de la muy vigorosa tradición costumbrista venezolana que atemperó en su época los brotes del modernismo), ya el sencillista Andrés Eloy Blanco. Desde otras comarcas latinoamericanas les llegaban, intermediados, los productos de la renovación literaria europea, frecuentemente bajo el signo de la novela social que tendrá su auge en la década antifascista de los treinta. La obra elusiva que en esos momentos está cumpliendo el poeta Ramos Sucre o el cuentista Julio Garmendia, sólo mucho después será recuperada, cuando a su vez ya haya hecho su camino la prosa de Arturo Uslar Pietri y Mariano Picón Salas.

Tres instrumentos servirán de base a las primeras novelas de Otero Silva: un lenguaje referencial, denotativo, preciso y seco; una dramaticidad de situaciones y de perspectivas literarias, que a veces se desborda violentamente; un emocionalismo que maneja el registro afectivo y sentimental con destreza y cauto lirismo. Tales instrumen-

tos resultarán encuadrados férreamente por estructuras racionalizadas que organizan y distribuyen los materiales en moldes nítidos, articulan las relaciones entre los personajes y sirven para forjar el entramado que confiere las significaciones mayores del relato, tornándolas claras y rotundas. De tal modo que no es necesario explicitar el mensaje porque este se desprende con nitidez de la estructuración racional.

A diferencia de los maestros regionalistas, presenciamos ahora un descenso respetuoso a las vidas particulares de los personajes a los cuales no se pretende forzar para una servidumbre simbólica sino que se busca inscribirlos con llaneza dentro de un discurso verosímil. Esto conduce a transformar los personajes en el centro de la aventura narrativa, tal como ocurriera con el chileno Manuel Rojas, poniendo a su alrededor un ancilar escenario realista. Con ello se transporta a la planificación literaria, ese voluntarismo que está siendo objeto de predicación por los sectores medios de la sociedad (y muy pronto será heredado por los sectores proletarios) con la tácita afirmación del yo creador y la confianza en su poder de transformación de lo real.

De las cuatro novelas correspondientes a este enfoque literario (*Fiebre*, 1939, *Casas Muertas*, 1955, *Oficina N° 1*, 1961, y *La muerte de Honorio*, 1963), son las dos centrales, que de hecho forman un díptico o una sola novela en dos partes, las que definen las mayores virtudes del sistema narrativo construido, mostrando por lo tanto que él se enriquece cuando se apela a una perspectiva sociológica amplia, cuando se disuelve la pura concentración política en beneficio de una visión social. En efecto, *Fiebre* registra la lucha política contra la dictadura de Juan Vicente Gómez y *La muerte de Honorio* hace un recuento mecanizado de las sevicias de la dictadura de Pérez Jiménez (década de 1948 a 1958), en tanto que el díptico formado por *Casas muertas* y *Oficina N° 1* podría haberse designado con un título de Arturo Uslar Pietri (*De una a otra Venezuela*, 1950) pues encara un proceso notoriamente más importante que las dictaduras y regímenes opresivos que se sucedieron en el país y que no fueron sino la expresión de las fuerzas desencadenadas por la explotación petrolera.

Esta provocó una de las transformaciones más radicales que puedan haberse visto en lapso de vida humana. Entre las fechas de *Fiebre* y *Oficina N° 1*, la producción petrolera del país pasó de aproxi-

madamente 300.000 barriles diarios a 3.000.000 y la ciudad de Caracas, que era una aldea de poco más de cien mil habitantes, se constituyó en una ciudad de un millón de pobladores. Lo que hace justamente la diferencia entre la generación de Otero Silva y las posteriores, radica en que los primeros fueron quienes vieron íntegro el proceso transformador. Nacieron y se formaron intelectualmente en un país y en la edad adulta desembocaron en otro, diametralmente distinto, tan aceleradamente edificado que ni pudo modificar la toponimia urbana de típica raigambre pueblerina, ni pudo integrar la migración rural y extranjera que hizo de la capital una factoría dinámica, caótica y sin memoria colectiva.

Dado que uno de los signos de la nueva Venezuela, como en todos los ejemplos históricos similares de violenta trasmutación, consistió en el arrasamiento de la cultura pre-existente con su bien organizado sistema de valores, por la que transportaban la modernidad con una confusión de aportes que están lejos de haberse sedimentado, los escritores jóvenes surgirán desconectados de la entraña histórica del país en tanto que Otero Silva pertenecerá a la última generación «religante» de la nacionalidad, la última que vivió el principio de nacionalidad como una herencia pasible de enriquecimiento gradual. Digamos: una generación intermediadora, que proveyera de memoria nacional al nuevo crisol social y a la vez fuera capaz de darle pautas para su evolución. Condición ésta que en el caso de Otero Silva fue tesoneramente elevada a categoría intelectual, asumiendo los rasgos de equilibrio, realismo y prudencia, a los cuales puede atribuirse que en 1963 fuera designado unánimemente como «hombre-Congreso», o sea aquel cuyo voto zanjara los empates parlamentarios entre el gobierno y la oposición.

Casas muertas es el fin de la Venezuela rural; *Oficina Nº 1* el comienzo de la Venezuela urbana con la creación de un pueblo en torno a una zona petrolífera. Un mismo personaje transita de un mundo a otro: Carmen Rosa. En ambas novelas maneja una condición secreta de su escritura: una rara sabiduría para hacer que se deslice el tiempo, para hacer visible el cambio gradual, ya hacia la decrepitud en un caso, ya hacia la construcción caótica e impetuosa en otro, utilizando recursos precisos, suaves elipsis, acentuaciones evolutivas, dispersiones calculadas en el fluir de la anécdota o en el derivar de los personajes, que son movidos por fuerzas superiores a ellos que no llegan a percibir pero cuyos efectos viven integralmente.

Aquí, otra vez, reencontramos a la historia escribiendo al escritor, porque en esa determinada circunstancia ella expresaba la fluencia del cambio incesante, su imperiosa necesidad gobernada por las fuerzas materialistas y deterministas puestas en acción. La ambivalencia que signa a los venezolanos, la inseguridad de un andar a tientas y sin rumbo que no deja de ser un andar, ha sido recientemente consignada por Uslar Pietri: «Somos los peregrinos que vamos de una a otra Venezuela, sin saber todavía adónde y cómo podemos llegar». Miguel Otero Silva, que, al transitar él también a la opulencia de la nueva Venezuela seguirá subterráneamente fiel a los preceptos de aquellos sectores medios que entraron en acción hacia 1928, se limitará a contar objetivamente el proceso a través del voluntarismo de Carmen Rosa, la pueblerina que se traslada al pueblo pionero, que construye un negocio próspero, que alcanza comodidades, pero que no son ellas las que le importan, sino un vivir en el espíritu creativo. De una a otra Venezuela se reitera el emocionalismo en dos idilios amorosos, pero el segundo será menos rosado y más adulto y austero, aunque sin apartarse de ese eticismo raigal que en la novelística de Otero Silva muestra a veces un dejo convencional, como la aplicación de normas aprendidas y disciplinadamente ejercitadas más que desprendido de profundos conflictos humanos.

Pero la nueva Venezuela, la de la década del sesenta, presentaría nuevas condiciones. Por una parte en ella no cesaría la violencia, sino que incluso se agudizaría, contagiando ahora a todos los estratos de la sociedad, y nada indica que pueda desaparecer mientras siga la aceleración del cambio y la estructura social sea incapaz de armonizarla; por otra, su lenguaje había variado radicalmente al urbanizarse dentro de moldes modernos, y la literatura estaba forzada a expresar la velocidad, el contraste, la colisión, la anarquía de las hablas, el imaginario con su poderosa impregnación inconsciente. A ambas condiciones impuestas por la historia en su nueva etapa, responde la última en fecha y la mejor de sus novelas: *Cuando quiero llorar no lloro*.

El esquema que la respalda sigue siendo tan racionalizado como en las obras anteriores (incluso reitera el modelo establecido en *La muerte de Honorio*), lo que delata la persistencia de valores adquiridos que son, en esta narrativa, los mecanismos que la significan. Pero el lenguaje se ha liberado de las rigideces y, aprovechando sagazmente las aportaciones de la nueva narrativa latinoamericana, elabora

con alegría, vivacidad, agudeza, desplante y convicción, la historia de tres jóvenes del mismo nombre, Victorino, tres vidas paralelas que transcurren en la misma ciudad y en el mismo tiempo sin cruzarse jamás, porque son tres clases sociales cuya compartimentación se ha hecho mucho más rígida bajo la modernización: la clase rica (más aún que la burguesía oligárquica) del Country Club; la clase media de estudiantes revolucionarios de la Universidad; la clase marginal de los innumerables cerros marginales de Caracas desde donde 700.000 personas, o sea la tercera parte de la población capitalina actual, otea el desplazarse de suntuosos carros por las autopistas, entre rascacielos.

Nacidos el mismo día, morirán el mismo día. Cada uno en su ley, que no es la que pudieron elegir libremente sino la que les trazan su clase y situación que han devenido maquinarias deterministas que los modelan y trituran, después de haber abolido el principio mismo de la libertad. Una larga introducción nos remite a la historia del Imperio romano bajo Diocleciano, para contarnos el martirio de cuatro centuriones cristianos que habrán de ingresar al santoral católico, uno de los cuales servirá para dar nombre a los tres recién nacidos venezolanos. Pero esa excursión fantasiosa, divertida, que se goza en la palabra y el retruécano, que maneja la alusión picaresca como un Anatole France que escribiera en moderno, cumple otra función por la cual enlaza con las tres historias contemporáneas: en la muerte heroica de los centuriones se cifra la cancelación de un período histórico, un sistema social, para abrir otro de larga descendencia. Como tantas veces se ha sugerido, el advenimiento de la rígida moral cristiana con su sentido del deber y con el desarrollo de un nuevo temple humano, se emparenta con el advenimiento moderno del socialismo y conviene no olvidar que Otero Silva, sin haberse incorporado al partido comunista, lo ha acompañado en su ruta desde los sectores de la izquierda, especialmente en sus coyunturas de tipo «frente popular». De ahí que esa larga introducción concurre a respaldar al Victorino de la clase media, más que en su acción revolucionaria propiamente dicha, en la eticidad que lo singulariza.

Todo esto, sin embargo, se mira desde otra perspectiva. A pesar de la ocasional violencia de las situaciones, la novela entera es absorbida por el espíritu festivo. El humorista que siempre hubo en Otero Silva pero que vivía en un compartimento contiguo del narrador, ahora se integra a él, recorre felizmente la obra y le confiere distinta

funcionalidad. Es un medio de distanciamiento mediante el cual se libera de la participación personal y dramática que las novelas anteriores le imponían, y puede contemplar estas vidas agitadas como un gran espectáculo. Le permite empastar la pluralidad de caminos que traza y con los cuales por primera vez aspira a recoger bajo forma unitaria la dispersa totalidad viviente de su país actual; le autoriza una mirada atenta, enamorada y a la vez distante, sobre la alborotada, confusa, hirviente realidad de la historia. Por último, un poco como ocurriera en el ya paradigmático ejemplo de García Márquez, le proporciona la vía de la intermediación respecto a plurales lecturas y a diversificadas demandas, lo que traduce el equilibrio en que se sitúa. Se diría que mediante esta articulación literaria, el narrador aspira a un pacto con la totalidad de la sociedad que recrea, en la misma medida en que se rehúsa a cederle su alma.

Guillermo Meneses, la novela en rotación*

Todos están concordes en que el signo de la vida venezolana contemporánea han sido las cataclísticas transformaciones que respecto a un pasado muy reciente se han sucedido vertiginosamente, y yo mismo he hablado más de una vez, refiriéndome a esos años de 1945/48 en que los indicadores (económicos, sociales, políticos) acusan una violenta alteración, de un «trienio de las mutaciones», porque sólo así, como «mutación», podía entender el salto de una aldea tradicional a una urbe dinámica, de una cultura rural a una cultura urbana compleja, de un sistema de valores estable y cerrado a una dispersión confusa, ardiente y creadora. Momento privilegiado (y doloroso) en que todo se torna inseguro: repentinamente las tradiciones pierden su aparencial solidez y al mismo tiempo el futuro se presenta incierto, la duda corroe los basamentos de la existencia incluyendo al mismo «yo» cognoscitivo y la única constancia segura es la del movimiento mismo porque los seres humanos quedan ins-

---

* Artículo publicado originalmente en *El Universal*, Caracas, 14 de enero de 1979.

talados sobre una de esas bisagras que hacen girar a la sociedad toda para incorporarla forzosamente a una nueva circunstancia histórica.

¿Quién dirá entonces esa situación, que no es la del pasado pero tampoco la del futuro, que es la inseguridad misma y el movimiento, que es la desintegración y el desplazamiento, que es el presentimiento de nuevos órdenes pero la incertidumbre respecto a su eventualidad? Sólo un artista de alto rigor, de aguda penetración y de una honda fidelidad a la verdad de la realidad misma, sólo un artista audaz, austero y devoto del esfuerzo más íntegro que reclama la estética, puede ser capaz de detectar la mutación y registrarla en sus cabales términos. Ese fue Guillermo Meneses y por eso sus narraciones, de *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952) a *La misa de Arlequín* (1962) lo sitúan dentro de los creadores de punta de esa generación que en América Latina integran Julio Cortázar y Juan Carlos Onetti, José Revueltas y José Lezama Lima: la generación de quienes nacieron en la década del diez y emergieron a la literatura en los años treinta, a quienes ya no correspondió absorber ansiosamente el vanguardismo europeo sino elaborar sobre sus presupuestos el entendimiento artístico de sus confusas y dinámicas sociedades, interrogar a sus hombres y ampliar el círculo de nuestro conocimiento del universo cuestionando los límites anteriormente estatuidos, problematizando las soluciones recibidas y recorriendo nuevos territorios de la vida.

Es comprensible que los jóvenes más lúcidos que le siguieron en Venezuela (pienso en Alicia Freilich, en José Balza, en Julio Miranda, entre otros) hayan reconocido en Guillermo Meneses al antecesor, al fundador de una visión contemporánea que ya había devenido evidencia de todos los días pero que en el tiempo en que él la diseñó era pura invención: prístina revelación, situada aún, correctamente, entre dos aguas, entre dos tiempos, entre dos culturas, porque Meneses nos proveyó de lo que, en términos de Paz, podríamos denominar como «la novela en rotación», aquella cuya materia pierde solidez al renunciar a una doctrina cerrada y segura y situarse sobre los desplazamientos del tiempo y del espacio, sobre los intersticios de la percepción, sobre la pluralidad de los emisores semejantes y distintos a la vez, sobre los pasajes (para usar la terminología cortazariana) y no sobre los asientos fijos, arrogantemente seguros.

Podía considerársele otro de la generación del 28, de los más jóvenes e incipientes aunque ya sus primeras producciones comporta-

ban una instalación sobre la experiencia viva, presente, lúcida y valientemente asumida, que lo singularizaba respecto a sus más retóricos y «literarios» contemporáneos. Pero la aparición de *El falso cuaderno de Narciso Espejo* estableció definitivamente su capacidad de avance que creo debió a su atención (libre y desembarazada de prejuicios o esquemas) por el devenir de la vida misma. En vez de fijarse sobre los productos ya consolidados, los cuales normalmente arrastran una concepción fijista, atendió al sistema de producción, al proceso mismo en el cual resultan engendrados esos productos de la altura, se van haciendo mediante una mutación de elementos originarios en una asombrosa *ars combinatoria*. Crear la novela en rotación significa justamente eso: situarse en el campo del *ars combinatoria* registrando aproximaciones, desajustes, superposiciones, enfrentamientos, convergencias, todo ello sobre el telar huidizo que despliega la fluidez del tiempo y que contamina a los materiales hasta volverlos evanescentes, inseguros, inapresables.

El momento transicional en que estaba situado se transparenta en la contradicción perceptible en su novela de 1952. *El falso cuaderno*: su originalidad radica en el manejo de diversos emisores del relato, que se superponen y se trasmutan en el tiempo ofreciendo visiones sustitutivas que se reemplazan y contradicen, que se interalimentan reflejándose mutuamente, en tanto que los materiales más extensos que conforman las partes autónomas de la novela (como son el documento C, «El cuaderno apócrifo», o el documento I, «Declaración indagatoria de Narciso Espejo») aún registran trasiegos tradicionales que se tornan visibles en la acuñación de frases dentro de un régimen de escritura artística pulcramente elaborada o en el sistema del encadenamiento causal de los sucesos que él define con la explícita palabra «cadena». Es cierto sin embargo que esta «cadena» es cuestionada dentro del mismo documento C develándonos que la hilación causal con frecuencia apunta a una falsificación del auténtico y más desperdigado funcionamiento de la realidad, pero es sólo gracias a la «Crítica del cuaderno apócrifo» que resulta invalidado ese sistema narrativo por encadenamientos, el cual impregna insidiosamente una concepción de la novela que ya le es ajena. Incluso la idea de «actos» capitales que Meneses maneja, apunta a esa irrupción libre del *événement* que han desarrollado los modernos pensadores franceses (Foucault) como modo de apresar el compor-

tamiento más libre y espontáneo de las existencias humanas y también del mundo natural.

La resplandeciente novedad de la obra no está, pues, en la materia particular con que se la compone, sino en la relación de las partes, en el ágil y dinámico orden estructural que funciona como un equivalente formal (un reflejo) de la teoría de los espejos que le sirve de fuente inspiradora. Un estructuralista diría que son las «funciones» las que han pasado a regir la novela, en detrimento de las «materias particulares», e incluso añoraría un estado más avanzado que desintegrara a estas últimas, definitivamente, dejando en libertad el puro movimiento contradictorio (¿podríamos decir dialéctico?) de los seres y las cosas, capaz de traducir el proceso íntimo de la realidad misma. Ese paso no le correspondía a Meneses, sino a los escritores jóvenes que él convocó con generosidad. El estaba en el punto central del giro copernicano y a eso le debemos su puesto capital de adelantado de una nueva cultura y un nuevo arte.

En su novela Meneses viene de y va a, procede de la armonía natural sacralizada (la evocación de la fe religiosa infantil, el equilibrio de la ciudad primigenia, la inocencia mágica) y avanza hacia el desorden social laicizado (la sustitución de individuos, la confusión de las personalidades, el caos de los destinos, la ciudad presidida por la nube amarilla, el agobio del Tirano), pero aún la primera invade repentinamente al segundo, con su nostalgia del orden y de la salvación, en tanto que el segundo aún no se resuelve, como tampoco en *La misa de Arlequín*, a entregarse al caos. Hay siempre una expectativa o una esperanza de un orden que no podrá resolverse ya nunca más a través de individuos solos y abroquelados, sino que se generará a través de una composición entrecruzada de individuos que se escriben mutuamente y se construyen unos a los otros con sensibles cuotas de inseguridad y de error pero con centrales percepciones justas.

Y eso nos permite interrogarnos sobre el hemisferio oscuro de esta invención, pues si bien un escritor como Meneses, cuando edifica su obra está pensando en los hombres como categorías universales, no puede menos que trasuntar su experiencia concreta de tales hombres, la cual se hizo dentro de los límites de una ciudad y de una sociedad que le fueron íntimas e internalizadas. Su percepción de los hombres es básicamente crítica porque parte de la desconfianza por las apariencias (por las máscaras) así como la duda metódica so-

bre sus testimonios, sobre su incapacidad para alcanzar un ponderable nivel de objetividad y comprensión. Criaturas del presente, de la novedad, seducidas por sus imágenes idealizadas subjetivamente, débilmente religadas a una sucesión, criaturas desamparadas, débiles, desintegrables, con quienes juegan el destino, el azar y el tiempo, tal como ha contado Arlequín en su relato. Por esta vía escéptica (aunque nunca ácida o destemplada), Meneses teorizaría a sus conciudadanos y a los hombres de América como puras imágenes de un cuento, «una manera de existir sobre la tierra americana, una manera de entender la vida también y también un disfraz».

Esta visión es intrínsecamente moderna y hay que ir a algunos textos claves de Cortázar («El perseguidor») o de Onetti («Para una tumba sin nombre») para encontrar un equivalente. Su modernidad es directamente hija de la lucidez y de una captación muy ávida del presente, rehusando el auxilio de los esquemas interpretativos preestablecidos, por prestigiosos que fueran. Tal desnudez y tal rigor, tal radicalismo en la búsqueda de un arte de la verdad, son las mejores lecciones que ha legado a la cultura latinoamericana. Padre y maestro mágico también él, aunque tal definición le hubiera dejado enteramente indiferente.

Salvador Garmendia y la narrativa informalista*

INTRODUCCION

Hay libros que se programan y se escriben como tales, respondiendo a una voluntad manifiesta del escritor que encuentra su forma en esa planificada estructura; hay otros que se van construyendo por sí solos, como desatendidos organismos vivientes, gracias a sucesivas aportaciones que un día se arquitecturan casi por sí mismas también y sorprenden al autor con un libro completo.

A este género de obras pertenece el presente volumen, hijo de la atención que el crítico ha prestado durante una década a la literatura venezolana y en particular a un narrador original, Salvador Garmendia, cuya obra le pareció, desde el año 1965 en que tomó contacto con ella, una de las inventivas renovadoras que se estaban produciendo en América Latina. En su propio país, a pesar de la sa-

---

* El presente trabajo fue publicado originalmente en forma de libro bajo el título de: *Salvador Garmendia y la narrativa informalista*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1975.

bida tardanza que muestran los compatriotas por reconocer una creación original que nace en casa, la desatención que pudo tenerse hacia 1959 (cuando la publicación de su primera obra *Los pequeños seres*), por esa nota original, áspera y violenta que irrumpía anunciando un vuelco dentro de la literatura venezolana, ha ido dando paso a un reconocimiento, siempre tímido y desconfiado, por quien es el legítimo representante moderno de los novelistas del siglo XX venezolano: José Rafael Pocaterra, Rómulo Gallegos, Arturo Uslar Pietri, Miguel Otero Silva, Guillermo Meneses.

Los apartados que componen este libro pertenecen a distintos momentos y registran tanto la evolución de la obra de Garmendia, como la evolución del pensamiento crítico respecto a ella. Por tratarse de textos que han sido escritos independientemente unos de otros, recapitulan a veces puntos de vista e interpretaciones ya expresadas anteriormente o introducen, sin indicarlo expresamente, correcciones respecto a teorías desarrolladas en los escritos precedentes sobre el mismo tema. Una doble lectura se hace posible, al ser reunidos en un volumen: la del examen de la obra de Salvador Garmendia y la de una pesquisa crítica sobre la narrativa.

«Nuevo narrador en nueva literatura», se publicó originariamente con el título de «Garmendia y la nueva literatura venezolana» en la revista *Casa de las Américas* (N° 54, mayo-junio de 1969), en el número que consagró a la literatura de Venezuela. Ese ensayo recogía, ampliándolos, dos artículos publicados años antes en el semanario *Marcha*, de Montevideo, Uruguay, con los cuales se había iniciado el análisis de la producción de Garmendia y de la situación de las letras venezolanas que al crítico siempre le ha parecido de las más conflictivas de América Latina.

«El techo de la ballena», fue escrito para la revista *La vida literaria* (México, marzo-abril 1974. No.7), órgano de la Asociación de Escritores de México, a partir del ensayo «Sobre el techo de la ballena», publicado en el semanario *Marcha* (Año XXVII, No.1307, junio 10 de 1966), puesto al día y ampliado con el examen de la novela *Día de ceniza*.

«Una cuentística esencial y concentrada», fue escrito para el homenaje que le rindió a Garmendia la revista colombiana *Eco*, y publicado en su No.135, julio de 1971, bajo el título «El universo ancestral de Garmendia». Ese texto fue reelaborado para el presente volumen.

Por último, «La novela informalista», fue escrito especialmente para este volumen y procede a examinar la novela *La mala vida* y la última producción del narrador venezolano, correspondiente al bienio 1973-1974: *Los pies de barro* y *Memorias de Altagracia*.

Salvador Garmendia se encuentra hoy en el ápice de su potencialidad creativa. Habiendo llegado a esa edad que se ha considerado como propicia a la novela, los 45 años, y habiendo asumido, dentro de las dificultades peculiares de la vida intelectual latinoamericana, un criterio profesional que le ha conferido disciplina de trabajo y que ha robustecido su original concepción de las letras, puede esperarse de él una obra superior. Ella ya no podrá oscurecer los libros que ha ido aportando ni, previsiblemente, podrá modificar en lo sustancial la cosmovisión del escritor, su escritura y sus procedimientos creativos.

Su producción es *work in progress*, pero dentro de pautas y orientaciones que ya parecen constitutivas de su naturaleza, definidoras de su concepción del arte narrativo. Por lo tanto, la recopilación de los ensayos que a lo largo de estos años el crítico le ha consagrado, siendo también *work in progress*, aspira a desentrañar las significaciones claves de esta obra, más allá de los accidentes que las configuran.

El diálogo del crítico y el narrador no ha sido nunca fácil, menos en América Latina, lo que no puede, sin embargo, aminorar la convicción de que es útil, no sólo para ellos, sino para la construcción de una literatura orgánica, parte central de una cultura propia y original. Con tales esperanzas se han escrito los textos que siguen.

NUEVO NARRADOR EN NUEVA LITERATURA

1. Renovación literaria en Venezuela

El 23 de enero de 1958 señala un giro decisivo de la vida venezolana y por ende de su cultura y literatura. La caída de Pérez Jiménez, que sigue en pocos años a la de Perón en la Argentina y precede en meses a la de Batista en Cuba, registró, junto con la jubilosa democratización de la vida nacional, una aglutinación de muy diversos sectores que se habían encontrado mancomunados en la lu-

cha contra la dictadura y que habrían de enfrentarse antes de transcurrido un quinquenio. Como en la Argentina, como en Cuba, como es propio de su concepción liberal burguesa, los intelectuales habían militado casi unánimemente contra la dictadura que había derrocado a uno de los suyos en el poder: Rómulo Gallegos. Perseguidos, exiliados, dificultados en su tarea, recuperaban ahora la plenitud de sus derechos, se sentían responsables de la «imperiosa reconstrucción que reclama nuestro país después de la abismante década de la pasada dictadura», y habían de contribuir a la rica, turbulenta, confusa floración intelectual que se iniciaba, que daría multitud de revistas, movimientos, obras y tanto más debates y discusiones, y que hallaría en la Universidad uno de sus mayores centros operativos.

Fue natural que quienes por ese entonces eran además jóvenes, bordeando los treinta años, consideraran que un nuevo mundo nacía, en el cual les correspondía un papel protagónico. Aunque compartiendo las líneas políticas generales propias de los mayores, a la vez aportaban una audacia , espontaneidad —también gratuidad— y lucidez que les permitía comprender más a fondo la conflictualidad de la sociedad recién liberada de la dictadura y, para el caso de que sus teorías no la interpretaran a cabalidad o no fueran capaces de reorientarla, aportaban simultáneamente una creación artística que la expresaba con mayor autenticidad. Quiero decir que, si a partir de enero de 1958 el verbalismo opinante de la intelectualidad venezolana llega a convertirse en una luciente selva tropical, a veces en desmedro del entendimiento objetivo de una sociedad más que dinámica, vertiginosa, ello puede ser compensado con un rico acierto intuitivo en las apresuradas obras que se fraguan en la década ya transcurrida (1958-1968). Sus insuficiencias no esconden la energía y la verdad que les dan vida y, sobre todo, son compensadas, a veces, por la dramática originalidad; otras, por el ardor inventivo de que son registro.

Entre las múltiples revistas juveniles que surgen a la caída de la dictadura —particularmente interesantes *Tabla Redonda* y *Crítica Contemporánea*—, hay una de corta vida que tendrá fuerte ascendiente sobre la renovada vida intelectual. Es *Sardio*, que publica ocho números (en seis entregas) entre 1958 y 1961 (aunque ya en 1959 se segmenta y paraliza a consecuencia de las distintas posiciones de

sus integrantes respecto a la revolución cubana), y cuyo comité de redacción se integra, a partir del tercer número, con Adriano González León, Luis García Morales, Guillermo Sucre, Gonzalo Castellanos, Elisa Lerner, Salvador Garmendia, Rómulo Aranguibel, Rodolfo Izaguirre, Ramón Palomares, o sea, algunos de los narradores, críticos y poetas que constituyen la primera línea de la actual literatura venezolana. Bajo el mismo sello aparecerán cuatro libros: *El reino*, de Ramón Palomares, quien será el poeta mayor de la promoción; *Las hogueras más altas*, primer libro de Adriano González León, que todavía no anuncia su premio Biblioteca Breve de Seix Barral en 1968; *Los pequeños seres*, de Salvador Garmendia, libro que establece el aparte de aguas en la narrativa venezolana contemporánea —lo que fue para el Uruguay *El pozo*, de Juan Carlos Onetti—, cerrando una época artística y abriendo los tiempos modernos; por último, una traducción de Saint John Perse, *Estrechos son los navíos*, que firma uno de los críticos literarios más agudos y precisos de Venezuela, Guillermo Sucre.

El movimiento de *Sardio*, imbuido del sartrismo a la moda, reclamará la responsabilidad del intelectual ante la hora. En un manifiesto dulcemente literario, afirmará que «ser artista implica tanto una voluntad de estilo y un ejercicio del alma como una reciedumbre moral y un compromiso ante la vida», definiéndose con esta mellada fórmula: «Es menester quemarse un tanto en el fuego devorante de la historia». Proclamarse afiliados a «un humanismo político de izquierda» no disimula la concepción elitesca que les será reprochada —como a sus congéneres colombianos de *Mito* ya desde antes— y que se evidencia en esa proclividad de los intelectuales a esperarlo todo de la pura y exclusiva enunciación de las ideas en un reiterado obsesivo afán de conducción ilustrada. Tantas veces en tierras latinoamericanas, desde su primera aparición en el «Salón Literario» romántico de 1837 en Buenos Aires, hemos visto repetir esta esperanza, que no nos sorprende su previsible fracaso. En la misma Caracas, fue el movimiento de la revista *Tabla Redonda*, cuyas principales figuras fueron Rafael Cadenas, Jesús Enrique Guédez, Arnaldo Acosta Bello y Jesús Sanoja Hernández, el que surgió para determinar la vía que entendían más correcta en la nueva circunstancia venezolana. Procedentes de una militancia partidista de izquierda y con una formación teórica más desarrollada, renovaron las tesis de la responsabilidad intelectual peculiares del comunismo, poniendo en eviden-

cia el fenómeno que escapaba a *Sardio*: la lucha de clases. Artísticamente podían emparentarse ambos grupos, pero mientras Cadenas y su grupo proclamaban una apertura del campo social, los «sardianos» se circunscribían a sus orígenes medioburgueses, a su rebeldía de tipo individualista y a su devorante preocupación por los niveles de capacitación intelectual y artística. En este aspecto debe reconocerse la imperiosa necesidad de élites rigurosas que tenía la cultura venezolana, no para educar a las masas solamente, sino para modernizar al país y ponerlo al día. Si en la primera de estas misiones fracasaron —y debía ocurrir así porque partían del batiscafo intelectual y no de la historia como realidad concreta en el nivel y circunstancia de la vida de un pueblo—, en la segunda obtuvieron el más amplio éxito, incluso el más excesivo que se conozca en América, porque pagaron la modernización con una mimetización dañosa para el creador.

Es cierto que la abundancia de recursos económicos de que el país dispuso contribuyó a la concepción de la cultura como importación de lujo. El auge de una economía de exportación reiteró, en otras coordenadas y tiempos, un fenómeno que en el Buenos Aires finisecular se llamó modernismo, estableciendo la pasiva aceptación de los valores externos. Su brillo ocasional, su airecito presuntuoso de estar *á la page*, no disimula la endeblez de muchas aportaciones literarias de esta modernización violenta —característica que Marta Traba ha denunciado en el campo de las artes plásticas—, las cuales muy, pero muy pronto, nos resultarán tan vacuas y anacrónicas como las baratijas del bazar modernista.

Si hubo deformación, tristemente frivolona a veces, del afán de modernización, respondía éste, sin embargo, a una exigencia real y auténtica del momento. Las remanencias folklóricas resultaban agobiantes, así como la literatura moralizadora a la que sigue adherida una clase burguesa cuando ya de facto la ha invalidado en la estructura económica y social que consigue crear. Los jóvenes de *Sardio* hicieron un distingo correcto: «No confundimos universalidad con cosmopolitismo, pero se nos hace evidente que el exceso de color local, con todas sus derivantes, ha viciado de raíz gran parte de nuestras manifestaciones artísticas», con lo cual apuntaban al agobiante modelo de Rómulo Gallegos o Andrés Eloy Blanco que, válidos en su tiempo y respetables en su honrada invención artística, ya no ser-

vían a los jóvenes creadores. De ahí estas enunciaciones lírico-programáticas:

> Es imperioso elevar a perspectivas más universales los alucinantes temas de nuestra tierra. La anécdota, el paisajismo, la visión pintoresca de la realidad, no son más que fraudes a los requerimientos de la época. Debemos alimentar una firme voluntad de estilo, una vigilante dedicación al estudio y una ideología más original y moderna. Nuestra cultura aparece ayuna de ideas y problemas, como si aún viviéramos en una Arcadia de imperturbables regocijos. Hay que poner de relieve una conciencia más dramática de la realidad y del hombre. Pero una conciencia rigurosa, estremecida de lucidez y de exigencias

A pesar de tales altivas razones, no fue en el campo de las ideas donde se destacó el movimiento de *Sardio*. Eso se debe buscar en el equipo de *Crítica Contemporánea*, donde se aglutinaron, bajo el omnímodo patrocinio de Sartre, escritores y profesores universitarios (los Carrera Damas, Di Prisco, Duno, Nuño, etc.), adoptando una actitud de crítica militante de la realidad del país que pasó por delante de las aportaciones creativas. Los «sardianos», en cambio, fueron básicamente literatos: poetas y narradores, ante todo; en segundo lugar, críticos de letras y artes, más el previsible descubrimiento del cine artístico y de las escuelas plásticas. Como el primer paso consistía en ponerse al día, romper con el pasado insertando corrientes universalistas que lo cancelaran bruscamente, y como al mismo tiempo su formación cultural todavía se hizo en la órbita de la influencia francesa con muy escasos atisbos de la aportación renovadora norteamericana, se remontaron a las vanguardias de la primera postguerra en París: es el largo estudio sobre Dadá, de Georges Ribbemont-Dessaignes que traducen, es la incorporación al español de textos de Antonin Artaud o de Tristán Tzara; luego, de la segunda postguerra, también francesa: Adamov, Samuel Beckett, etc. Tardíamente aparecerán Thomas Wolfe o Dylan Thomas, asimilados por su impetuoso frenesí. Habla en esos elementos la predilección por un nihilismo explosivo que habría de cultivar —en otras circunstancias históricas y políticas— un movimiento que se desgaja de *Sardio* por 1961, cuando la publicación y el grupo se disgregan, y genera «El Techo de la Ballena» (González León, Edmundo Aray, Efraín Hurtado, Juan Calzadilla, Pérez Perdomo, Contramaestre, Caupolicán Ovalles, etc.), en tanto que otros escritores ejercitan el *rappel l'ordre* que ya ofreciera como alternativa la vanguardia francesa de en-

treguerras: es el caso de Guillermo Sucre, que se incorpora a *Zona Franca*, la revista de Juan Liscano.

Si el esfuerzo de modernización tomó por el lado del dadaísmo y el surrealismo, como ya fuera perceptible en la generación mexicana de Octavio Paz, o argentina de Enrique Molina, esto no es obra del mero capricho, como no lo ha sido en los otros lugares de América Latina donde se lo registra, y correspondió a la situación tanto de los escritores como del universo en que se movían. Es evidente que el irracionalismo subterráneo de aquellas corrientes se correspondía con el vitalismo ardiente y la confusión intelectual —la falta de sistemática y clara capacidad interpretativa de lo real— de los jóvenes escritores que emergían de la vida literaria. Pero a la vez, el mundo que veían y que los formaba parecía amasado con imágenes surrealistas, al punto que un profesor de filosofía que después tomaría un rumbo político, Pedro Duno, comenzaba a definir el drama de la cultura nacional partiendo de la incoherencia de la comunidad venezolana, pensando subrepticiamente en ese bello retrato del infierno que se llama Caracas. Decía:

> De hecho, es posible apreciar algunos datos elocuentes: la desintegración del campo y la ciudad, la supervivencia de diferentes épocas, la total ruptura entre los intelectuales y los demás sectores de la vida nacional, la carencia de una evolución sistemática, la quiebra de toda tradición activa y en proceso, la discontinuidad generacional aniquilante del pasado, la anarquía de valores, el anacronismo o la exaltada pasión por estar al día, el tener que plantearnos como problema nuestra relación con la nacionalidad, el no saber —en suma— en qué consiste o debe consistir nuestra manera de ser.

Si tal se presentaba la realidad, resultaba obvio que los mecanismos expresivos de los escritores que trataran de expresarla, entenderla, recrearla o reinventarla, debían ser también nuevos, afines a esa esfera turbulenta y contradictoria. Por lo mismo, resultaron apropiadas las técnicas derivadas del surrealismo, en especial su gran facilidad para el montaje simultáneo y su acarreo indiscriminado de materiales del inconsciente, así como la explosividad voluntaria de sus asuntos. Irrumpirán en la poesía. También, aunque no son novedad (basta recordar a Márquez Salas y a Guillermo Meneses), en la narrativa, donde adquirirán ahora agresividad y realismo de un modo exasperado, para traducir los «alucinantes temas». Quien lo consigue en un nivel alto es Salvador Garmendia (1928), un escritor que de un modo diríamos disimulado y secreto, sin manifiestos ni teo-

rías construirá entre sus treinta y sus cuarenta años una obra narrativa de rara unidad y originalidad que en ese período integran cinco títulos: *Los pequeños seres* (1959), *Los habitantes* (1961), *Dia de ceniza* (1963), *Doble fondo*(1966), *La mala vida* (1968). Su obra de una década lo sitúa a la cabeza de la nueva narrativa venezolana, con una literatura difícil, sin concesiones, tercamente personal y auténtica.

2. Garmendia: Una década narrativa (1959-1968).

No es lo que propiamente llamaríamos un intelectual, el *homme de lettres* que cultivan los franceses, y aún podría pensarse, vista alguna juvenil anotación crítica —sobre Schönberg—, que pronto se rehusó al ejercicio eventual de la crítica literaria o el comentario artístico, para resguardarse en el campo excluyente de la creación narrativa, como quien se inserta en un laberinto oscuro, subjetivo, obsesivo e inexplicable, donde bucear en una misma y única dirección hacia el encuentro consigo mismo, con una realidad última que concluya por dar explicación y ordene el caos vital, tal como se lo ve afirmado explícitamente en su novela *La mala vida*, que cierra ese período inicial de diez años y que quiere ser la suma interpretativa de un destino y un mundo.

Este alejamiento de la vida intelectual se apunta también en la conversión de su literatura a un orbe cerrado casi monotemático. En la primera entrega de *Sardio*, todavía podía contribuir con un texto camusiano, «Crusoé», que respiraba ambición mental acompañándose de limpias imágenes poéticas. Pero ya a comienzos de 1959, lo que entrega es una fragmento de su novela *Los pequeños seres*, donde están en semilla las fuerzas tenaces de su invención literaria: en adelante, sólo novelas y ocasionalmente cuentos (*Doble fondo*) que parecen fragmentos de novelas será lo que dé a conocer, consiguiendo que esos cinco títulos puedan hilvanarse unos con otros en una sola, larga, parsimoniosa exploración, que quizás desaliente al lector apresurado, pero que al perspicaz le proporciona el hallazgo exaltante del «universo otro». Aparentemente es el recuento cansino de la realidad, y, sin embargo, no es la realidad: es su contextura secreta perseguida con la implacable objetividad del microscopio.

No es la fabulación el campo de la creación narrativa donde se dis-

tingue Salvador Garmendia. Sus peripecias novelísticas se articulan sobre un esquema simple acuñado en su primer libro y que, más o menos encubierto, se reencuentra en los volúmenes posteriores del período inicial. Su reiteración, casi obsesiva, delata esas experiencias-nudo contra las cuales golpea una y otra vez el autor con afán, aparetemente fracasado, de desentrañarlas. Subyace a sus construcciones narrativas un esquema simbólico que hereda del existencialismo francés —particularmente Camus—, y que si bien ha ido desvaneciéndose a lo largo de su producción, establece en sus primeros títulos una dependencia forzada de la materia creativa respecto a la planeación ideológica.

Los pequeños seres nos cuenta un día largo de la vida del burócrata Mateo Martán: asiste al velatorio y entierro de un empleado superior cuya muerte le abre el camino a un ascenso que consagra su carrera funcionarial. Implica el triunfo de una vida signada por la creciente grisura y achatamiento burocráticos, pero también su fin. Los signos anteriormente percibidos de un desequilibrio psíquico —originado en la alienación que años y años de oficina han introducido en su naturaleza— sufren ahora repentina aceleración. La muerte del superior y los comentarios de sus compañeros durante el velatorio preanuncian su propia muerte. Al descubrirse un ser-para-la-muerte, se le patentiza la vacuidad de su existencia burocrática, no de un modo racionalmente consciente sino en el oscuro afán de un comportamiento distinto, en el desconcierto que sigue a la cancelación de los órdenes establecidos. Se pierde en el cementerio y este extravío denuncia el otro, grande, vital, de su existencia ya quemada; deambula por la ciudad, ausente de su casa, mujer e hijo, transformados en seres ajenos —la técnica del *flashback* servilmente aplicada le permite insertar paneles de vida anterior—, se emborracha y, atraído por las luces, entra a la carpa de un circo donde presencia el espectáculo y la caída, a su lado, de un trapecista. En la confusión que sigue al accidente mortal va a parar, sin saber cómo, a una habitación prostibularia donde despierta al día siguiente. Su conciencia culposa, como la del *homo domesticus* de Kafka, le recuerda sin cesar sus obligaciones funcionariales, lo martiriza con la evocación de la inquietud de su mujer y de sus superiores ante la ausencia insólita, pero carece de fuerzas para integrarse al cansino carril. Ronda su propia casa y contempla a su familia, tal como si fuera un fantasma; no sabe que ella comienza a organizarse para su inminente muerte

y que su mujer restablecerá sobre el hijo la antigua y rígida estructura. Vaga por la ciudad y concluye recostándose a un árbol para descansar. Definitivamente.

Algunos elementos de esta novela primera se reencontrarán en las siguientes. Fundamentalmente, la escritura que empastará unitariamente todas sus obras, pero además recursos de ambientación y personajes, de estructuras y ritmos que Garmendia irá desarrollando. Es, ante todo, el medio urbano. Aunque Garmendia no nació en Caracas, toda su obra está incrustada en la ciudad y en el tiempo presente, con un esfuerzo de objetivación de la realidad inmediata que ha concluido por transformar su literatura más que un reflejo artístico, en un fragmento concreto, casi físico, de la vida verdadera de esa ciudad. En *Los pequeños seres*, está vista en escorzo, generalizador de sus rasgos particulares; en *Los habitantes*, son las barriadas pobres de los cerros; en *Día de ceniza*, el ambiente pulcro de la ciudad nueva de los ejecutivos; en *Doble fondo* y *La mala vida*, las oficinas, los barrios populares, los empleos oscuros, los circos pobretones, las costumbres rutinarias. Es, desde luego, un decorado sobre el cual se proyecta la acción, con su despareja y caprichosa reelaboración permanente de casas, calles, viejos salones, modernos despachos oficinescos, pero es sobre todo un sistema de vida al cual no logran adaptarse totalmente los personajes, insatisfechos por la febril artificiosidad urbana. Las evocaciones de infancia que irrumpen bruscamente en un decurso ardoroso, arrastran la nostalgia de un perdido ambiente natural; equivalen a esas hostiles construcciones modernas de Caracas que no consiguen borrar totalmente los jardines de antaño, las viejas casonas apacibles. Martán espía por una rejilla de madera y descubre un solitario y adormecido interior: «un corredor alto —demasiado alto— de pilares delgados y pisos relucientes, se extendía tras la angosta ranura. Sobre los mármoles, algunos muebles de mimbre parecían meditar en su vejez bien conservada, una vejez sin roces, fría y lustrosa como cuerpos de maniquíes». No se trata de volver al pasado, sino de comprobar austeramente la pérdida de una esencia, cuya frescura, cuya oscura vitalidad, centro de toda existencia y de toda posible renovación, la ofrece bajo las especies de una materia nutricia. Ella está en el pasado, en los orígenes, de ella se procede como el árbol del barro donde introduce sus raíces: «En algún lugar oculto entre raíces, estaba la tierra pantano-

sa, el barro tibio donde los dedos penetraban provocando un ruido de ventosas».

Esa materia parece todavía cercana en *Los pequeños seres*. Está directamente vinculada a la infancia de tal suerte, que morir es recuperarla: «Una voz lejana comienza a llamarlo: —¡Mateo! ¡Mateo!... Yo me tendía bajo los árboles, cerraba los ojos. El mundo era todo negro con pequeños globos rojos y uno comenzaba a remontarse... olía a tierra. ¡Mateo!... ¡Mateo! Mamá venía a buscarme. Sus sandalias sonaban en las hojas secas. Pronto me halará por el brazo... me hará caer...». En los libros posteriores, esa materia alimenticia, ese barro original —que traduce en su realidad concreta la condición natural originaria del hombre y conjuntamente una estructura social previa a la modernización o a una vida aldeana en oposición a una voraz vida urbana—, se irá distanciando, sin dejar por ello de ser una nostalgia duradera. Se clausura la posibilidad del retorno que era el engaño querible de *Los pequeños seres*, en esa imagen recurrente de los orígenes que Idea Vilariño ha definido como la «lejana infancia, paraíso, cielo» y que Garmendia, en su universo material, presenta como un «barro tibio», a veces como un compuesto mucilaginoso que evoca los primeros tramos celulares de la vida acuática. Esa clausura es una pérdida que se verá en el enajenamiento de los personajes de *Los habitantes*, en la neurosis de los de *Día de ceniza*, en la distorsión pesadillesca de los relatos de *Doble fondo*. La pérdida es sólo aparencial, en verdad jamás podrá desaparecer dado que es la vida misma del hombre en su corporeidad. Pero se deteriorará hasta que, de modo desesperado, se la ve transformarse en la materia fecal que en *La mala vida* pone la repulsiva nota con la cual se reconoce el fracaso último de la aventura humana: «Jimmy, con la boca abierta, sin aliento, sacude los dedos. Luego reponiéndose, lleva la mano debajo, la regresa ahuecada, lenta, pesadísima, cargando una enorme porción y de un golpe se la aplasta en la cara. Cualquiera que esta noche, igual que yo reposara en silencio sonriendo para sí de alguna travesura de su mente, podría oír, entre tantos sonidos distantes, el dúo fantástico de nuestras carcajadas».

La ciudad acarrea sus criaturas. Los personajes de las obras de Garmendia son fracasados: desde «los habitantes» de los cerros míseros hasta los febriles ejecutivos de *Día de ceniza*, supervivientes de los poetas que quisieron ser, pasando por el ancho sector de los «pequeños seres» fraguados en las oficinas, con sus vidas mezquinas, re-

sentidas, angostadas. Es el fracaso de la gran posibilidad natural del hombre corroída por su propia incapacidad de vuelo o por el embretamiento de la estructura social que lo lleva a girar incesantemente como una polea loca (Antúnez en *Día de ceniza*) o a someterse al cansino tranco de la rutina (Martán en *Los pequeños seres*). Ambos mueren, como inmolándose para oponerse al largo error de sus vidas; en esos coronamientos trágicos hay un cierto despectivo heroísmo que el autor maneja a favor de ellos. Más terrible y austero es el fracaso que asumen complacidas otras criaturas narrativas: en *La mala vida*, el protagonista ha aceptado vivir en el permanente desprecio de sí mismo, se complace en la poquedad reconocida de sus compañeros, se acantona en la medianía del club, reconstruye una biografía de constantes frustraciones donde siempre se ha ido quemando la carta salvadora y concluye paladeando una ensoñación de tipo masturbatorio que le dispensa las coartadas indispensables para sobrevivir. Esta entrega al desenfrenado ilusionismo de la imaginación quedó consolidada en uno de los cuentos más feroces de la literatura hispanoamericana —de una intensidad no alcanzada por Sartre en el manejo de lo abyecto en *El muro*— que cierra el volumen *Doble fondo*. «Muñecas de placer» es la instancia de un hombre que se masturba dentro de una iglésia, mientras va leyendo un librito de barata pornografía y con la imaginación se apropia de mujeres que ha visto en la calle. La sordidez del asunto, la provocación situacional, son reforzadas por la impasibilidad narrativa, aparentemente sólo atenta a la felicidad a que se eleva el protagonista del cuento hasta lograr el perfecto encierro en sí mismo.

Ese fracaso, conviene anotarlo, es interior. Responde a una frustrante existencia cuyas causas son psicológicas o incluso metafísicas, más que sociales. Al menos, en la connotación de la crítica y denuncia que esta palabra comporta. Ni siquiera entre los personajes pobres de *Los habitantes* se registra una concreta problemática social, ni ellos parecen ver o plantearse posibilidades modificantes de su estado que pasen a través de un cambio de la estructura social y comporten el reconocimiento de una estratificación en clases sociales. La explicación social de la enajenación se desprende de los planteos de Garmendia, pero él no busca voluntariamente destacar el esquema social. No hay aquí ni siquiera el funcionamiento de una visión sociológica como subyace en la narrativa de Vargas Llosa, o concede la contextura de los relatos de García Márquez, pero tam-

poco un recorte prescindente como se observa en Cortázar. Garmendia reconoce y registra la frustración, el fracaso, la imposibilidad de una vida plena, en todos los seres de su enorme ciudad y no les concede conciencia lúcida de ese estado sino un padecimiento generalizado que los atormenta y destruye. Ese vacío interior, ese sinsentido o gratuidad de la existencia, esa aguda soledad, esa insatisfacción que no se sacia en el hedonismo, es un modo de cuestionar el sistema todo, responsable de la pluralidad de situaciones en la pluralidad de los niveles sociales. No se explica de dónde viene, cómo se produjo, quiénes instauraron el sistema: existe, es un imperativo categórico, es un infierno y dentro de él ninguno se salva de las llamas.

En *Los pequeños seres*, en *Los habitantes*, en *Día de ceniza*, el esquema es similar, y sólo distintos los ambientes y personajes: a lo largo de un período reducido de tiempo —pocas horas, pocos días—, algunas criaturas narrativas van alcanzando la verdad de su fracaso. El autor las conduce de la mano atravesando una sucesión nada llamativa de peripecias, generalmente sucesos cotidianos comunes, y van intensificando un ritmo reiterativo, obsesionante, hasta lograr una explosión de violencia y locura. Si en *Los pequeños seres* la enajenación del personaje es sostenida y levantada con alcohol, desvarío y aquelarre circense, en *Día de ceniza* también reencontramos alcohol, fiesta, frenesí carnavalesco. No son recursos originales. Delatan la preocupación de Garmendia para no despegarse enteramente del funcionamiento verosímil de lo real y a la vez conseguir una distorsión de sus elementos que transmute esa realidad en un espectáculo fantasmagórico, hecho de la materia de las vidas humanas y de las cosas del mundo terrenal pero a la vez recorrido por fuegos infernales, por extrañas y febriles resonancias. Se trata de una técnica emparentada con el expresionismo alemán, que tiene su equivalente en el estilo apeñuscado de Garmendia y especialmente en su admirable capacidad de retratista. A lo largo de esa progresión narrativa que lleva de la vida común a una modificación inquietante de su materia constitutiva, Garmendia encuentra el modo de reforzar el reconocimiento de la verdad e instaurar el delirio como clima apropiado a tal operación. Más serenamente, en *La mala vida*, emprende una investigación caótica, llevándola por diversos caminos que sólo mediada la novela comienzan a componerse significativamente. En un determinado momento se detiene y se interroga:

> No es nada fácil contar una historia y mucho menos la propia historia: porque uno llega y se pregunta a la mitad, ¿dónde está el asunto, verdaderamente? y de seguro se queda sin respuesta. Sé que hay algo por allí, hacia el fondo; un sedimento que el tiempo se ha encargado de ocultar; una salsa, quizás, y su temple, su sabor que por momentos nos hiere las papilas y se va de golpe hacia adentro impregnando de una vez todas las celdas y cavidades y las regiones húmedas y templadas del cuerpo donde se oculta la memoria, guarda secretos de nostalgia, de viejos y sordos latidos, de pálpitos oscuros y de fatigadas recurrencias.

El desorden es sólo aparencial: orgánicamente van apareciendo los recuerdos y los presentes que entre sí se equilibran para reconstruir una vida. Pero si de ella puede darse, en la alegoría fecal con que se la hace culminar, el instante trágico de la derrotada vida adulta, el hilo de esa madeja entreverada tendrá que ir a buscarse a la infancia, a una experiencia también mucilaginosa y de repugnante vértigo.

> Sé que es sólo el viejo pantano domesticado con su olor ácido de desperdicio, en cuya superficie flotan medio sumergidos, cáscaras, huesos y platos sin fregar. Allí voy a hundir enseguida las manos hasta las muñecas para atrapar en la tiniebla, el mango de un cuchillo, sobar la porcelana y el metal, resbalar poco a poco los dedos en el último fondo limoso; y aún más, acercar gradualmente la cara conteniendo el aliento como única precaución, hasta romper la superficie fría con la punta de la nariz y sentirla temblar al borde de los labios como una flema; y al fin, en un postrer impulso, pensando que aquello fuese verdaderamente un vientre tasajeado, y adentro, debajo de las capas recién abiertas, estuviese toda la materia palpitando con su baba íntima y fragante llena de calor animal, hundirla toda de una vez hasta las orejas y soplar dentro, provocando en esta forma un excitante burbujeo.

3. Primero, la materia

Esta experiencia nos sitúa en la línea central de la creación de Garmendia: su pesado tacto para el mundo material, su lenta, morosa y regustada descripción de cuerpos, su adentramiento en un universo visceral poblado de malos olores, malos sabores, deformidades. Los hombres y mujeres que pasan por sus novelas parecen descendidos de una galería pictórica expresionista; rostros y cuerpos deformados donde una excesiva gordura, una escoriación de la

piel, una verruga agresiva establecen el punto focal en torno al cual los demás rasgos se ordenan ancilarmente: «llevando hacia los labios el cigarrillo que era apenas visible entre los dedos —cada uno de ellos tan grueso y redondo como un embutido— y, por último, mientras sorbía la brasa con fuerza y el humo bajaba por el labio inferior tenso y colgante, de un color violeta oscuro de carne descompuesta» (*Los pequeños seres*); «El sudor le corría por entre los cabellos, le bañaba la cara, se le empozaba en la hendidura profunda del mentón y parecía que todo el cráneo se le derritiera como un queso, mientras a grandes tragos, remataba una botella de cerveza» (*Los habitantes*); «un moreno achatado con cara de gruñido y el cabello adherido a la terraza del cráneo como una capa de alambre chamuscado» (*Día de ceniza*); «Seguía pareciéndome una cucaracha, mas ahora, con la camisa fuera del pantalón, la corbata rodada y el pelo en desorden era como si hubiese recibido un pisotón y corriera sin tino arrastrando las tripas» (*La mala vida*).

No se trata de una selección previa y rigurosa de feísmos; esa voluntariedad nos daría un fantástico Walpurgis cuando en cambio es preocupación terca de Salvador Garmendia no alejarse de la realidad. Su mirada es distinta y nos fuerza a ver distinto un panorama común y hasta vulgar, apelando a dos sistemas: a una aproximación detallada a la realidad, observando con una lupa la textura de la piel, las ínfimas anomalías corporales («Roja, granulada, amoratada a ratos, compuesta por dos pequeñas migas que van pegadas una sobre la otra en forma irregular siendo más pequeña y de tinte más fuerte la de encima, su verruga sigue siendo la única...»); a un régimen de comparaciones —trasmutaciones— que remite las formas triviales a perspectivas alucinantes («En la mesa vecina, un perfil de barro fresco, humeante, en cuya superficie vidriada podría imprimir sus dedos con sólo una suave presión, si no los abrasara en el acto el calor excesivo de la pasta»). Por uno u otro camino, consigue que los seres humanos normales y hasta rutinarios asuman aspectos insólitos, apariencias sobrecogedoras, un aire alucinante, que sean muchas veces repugnantes como los monstruos del circo: «el maniquí viviente se ha despojado de la careta, que ahora cuelga en una de sus manos recias de obrero como un pellejo de lagarto. Sobre sus hombros rectos y poderosos se levanta un muñón rojizo, lustroso en partes y en otras cubierto de arrugas con algunas zonas arenosas y blancas. Sólo

sus ojos se mueven, perfectamente vivos en medio de aquella tierra devastada, como gusanos en sus capullos» (*Doble fondo*).

Estos dos sistemas se aplican igualmente a cualquier otra zona del relato, y no sólo a los personajes: los registramos en la descripción de una calle, en el apresamiento de un gesto, los sentimos dentro de un fragmento destinado a una meditación que siempre se presentará incrustada de datos concretos o referencias personales. El empastamiento uniforme de todo el relato opera como si la realidad se abalanzara sobre el lector, lo inundara e integrara en su decurso, o como si el lector se proyectara —tal como a veces la cámara cinematográfica nos lleva velozmente hacia las cosas— en la realidad, perdiera la lejanía con la cual la detiene, calma y asegura, la tuviera pegada a los ojos, a la piel, al tacto, se metiera por fin dentro de ella chapoteando en su corporeidad pantanosa y deviniera por último elemento que se disuelve en ella.

Son aspectos de una técnica narrativa más expresionista que superrealista, pero que tampoco alcanzaría su pleno rendimiento si no estuviera regida por una concepción de creciente dinamismo, apoyada en verbos restallantes de fuerza, en un uso vivaz de las asociaciones bruscas, en un manejo de los desplazamientos temporales y espaciales que es de los más audaces de la novelística hispanoamericana actual. Para obtener la restallante vivacidad que el autor codicia, esa zona de incandescencia del relato que justifica sus tramos lentos anteriores, Garmendia apela muchas veces a los delirios, más frecuentemente a la levedad caprichosa e intensa de la embriaguez, y por fin, en *La mala vida*, a una pasmosa capacidad para manejar libremente la materia narrativa fluyendo en el tiempo, en las situaciones, en los sentimientos y las imágenes acumuladas, con impecable rigor y a la vez con una desgarrada manera de ensamblar los más altos valores y las más inconfesables acciones hasta encontrar su punto de articulación.

Un solo ejemplo: las páginas 237 a 242 de *La mala vida* unen un episodio de la adolescencia —los paseos con su amigo Ciro por los barrios prostibularios—, la escena con una prostituta barata, el excusado de la infancia donde se esconde luego de romper un jarrón, la repentina impotencia ante la mujer desagradable tendida en la cama, la escena del castigo por parte del tío donde la correa se transforma en el miembro erecto, la imagen repetida en dos momentos de la madre muerta pero tendiendo la ropa y la madre muerta en

el ataúd, su propia erección ante el tío, el fracaso con la prostituta, una imagen callejera, su erección mientras orina junto a un árbol.

Todo pertenece a la realidad pero ella es alucinante, atroz, dolorosa; a veces perversa. Ninguna confianza puede depositarse en sus formas, ya que ellas no son otra cosa que manifestaciones protoplasmáticas de una materia intestinal, en constante transformación y descaecimiento. Las criaturas humanas, sus orgullosas construcciones, delatan sin cesar sus secretos orígenes: la mucilaginosa materia grasa, el barro chorreante, las exudaciones epiteliales, el flujo coloidal, las materias fecales. Delatan también su destino de pudrición: el *detritus*, la gusanera ardiente, la fermentación y el deterioro incesantes. Aquello que presuntuosamente llaman el «espíritu» no parece aquí sino un débil chispeo que acompaña la evolución autónoma de la materia, y en pocas obras latinoamericanas se encontrará tan drástico ateísmo como en estos libros, enteramente ajenos a los problemas tradicionales del espiritualismo. Los personajes narrativos nunca llegan a despegarse de esta fluencia incontenible de la materia que se va plasmando en la obra literaria y alimenta todos sus órdenes: las descripciones, los diálogos, las articulaciones narrativas, los asuntos de los diversos episodios, todo queda contaminado por ese magma incesante, esa lava vital que arrasa con las formas establecidas y se despliega incontenible, victoriosa. El autor vive íntegramente la experiencia, la sufre y sigue, por último trata de comprenderla. Anotábamos que *La mala vida*, su última producción de la década está planeada como un teorema que precede a una reconstrucción experimental acuciosa de la vida humana. El problema es descubrir la clave de ese universo. Su primera sospecha se produce cuando yendo de prisa encuentra en el borde de la acera un amontonamiento de desperdicios y excrementos. Bruscamente se detiene:

> La tarde se cierra a mis costados, se estrecha como una caja y el envoltorio destrozado entre mis pies, los codos en las rodillas y la cara cogida entre las manos, escarbando con la mirada sobre aquellos desperdicios húmedos; pasando de uno a otro como si entre todos formaran un conjunto de signos que no tardarán en ordenarse y hacerse legibles. Todo está, pues, allí. Es épico, desgarrado y fantástico, y lo demás es apenas un lastre que me impide ascender.

Lo que está allí es la totalidad, acentuando dentro de ella todas esas partes que una larga costumbre de la literatura trató de dejar

fuera, porque era lo reprobado, lo feo, lo prohibido, lo secreto, lo temible. Es cierto que esas partes van incorporándose a las letras, desde Baudelaire, con capacidad creciente de invasión y dominio. Las letras hispanoamericanas fueron, sin embargo, de rara pudibundez, y creo que sólo Garmendia ha sido capaz de avanzar tanto en territorios siempre temidos. No hay, sin embargo, aquí ninguna perversión y, al contrario, la insistencia está puesta en el mundo normal, cotidiano, compartible, en su contextura íntima, ésa que se esconde tras el paquete tranquilizador dentro del cual se la envuelve y escamotea. Para él es suficiente maravilla, aunque su significado siga siendo oscuro y enigmático como la imagen en el espejo paulino, y parece improbable que pueda llegar a una revelación mayor, racionalmente comprensible, dado que en definitiva está interrogando un turbión incesante que abarca todo, que tiene millones de años, infinitas formas, indomeñable energía, y es la materia viviente.

El TECHO DE LA BALLENA

1. Nacimiento y fundamentación de una vanguardia

De los numerosos movimientos artísticos venezolanos que confirieron su peculiar nota tumultuosa a la década del sesenta en Caracas, hubo uno que se distinguió por su violencia, su espíritu anárquico, su voluntaria agresividad pública, haciendo de la provocación « un instrumento de investigación humana». Fue el que libérrimamente se autodenominó El Techo de la Ballena.

Tanto o más importante que esas condiciones estrepitosas, que lo definieron como un estallido más que como una escuela o una estética coherente, fue su capacidad para aglutinar por breve tiempo a un conjunto de creadores jóvenes entre quienes se contaron algunos de los narradores y poetas que habrían de llevar a cabo la renovación literaria contemporánea de Venezuela. El solo hecho de que en ese movimiento hayan militado, con diverso grado de participación, narradores como Adriano González León o Salvador Garmendia, que habrían de constituirse en figuras centrales de la nueva prosa narrativa del país, o poetas como Juan Calzadilla, Francisco Pérez Perdomo, Efraín Hurtado, Caupolicán Ovalles, Dámaso Ogaz, Edmun-

do Aray, entre otros, prueba la imantación mostrada en el primer quinquenio de los sesenta por El Techo de la Ballena, la cual puede realzarse más si se toma en cuenta la contribución capital que le prestaron artistas plásticos como Jacobo Borges o Carlos Contramaestre, siendo este último quien más ostensiblemente definió sus rasgos iniciales y algunas de sus posiciones artísticas centrales.

El movimiento se constituyó a comienzos del año 1961: en marzo de ese año abrió, en un simple garaje de la urbanización El Conde, de Caracas, una exposición titulada «Para restituir el Magma» y publicó su primer manifiesto-revista que era una simple hoja plegada, bajo el título *Rayado sobre el techo*, al tiempo que en el diario *La Esfera* daba a conocer un breve texto programático. Tras esta inauguración se sucedieron diversas actividades: declaraciones, hojas sueltas, pequeñas *plaquettes* de poesía y prosa, con una visible y poco usual tendencia a la teorización apodíctica que encontraba en los manifiestos su instrumento preferido y que delataba la concepción vanguardista que habían asumido sus integrantes.

Pero sus hitos centrales estuvieron representados por exposiciones de artes plásticas, de las cuales dos alcanzaros resonancia. El «Homenaje a la cursilería» (junio de 1961), que fue presentado como «un gesto de franca protesta ante la permanente e indeclinable farsa cultural del país» o, en la versión de Caupolicán Ovalles, como un «testimonio sobre farsantes con aires de comprometidos y hacedores de cultura», constituyó el primer intento de demolición de la concepción pequeñoburguesa que dominaba a la cultura venezolana, hasta el grado de impregnar no sólo sus manifestaciones oficiales sino también las opositoras. Más eficaz, la escandalosa exposición de Carlos Contramaestre, «Homenaje a la necrofilia» (noviembre de 1962), marcó el ápice del movimiento, su más pleno ejercicio de la provocación, porque obtuvo la anhelada respuesta por parte de los indignados burgueses caraqueños a quienes iba dirigida de hecho la muestra.

A sólo tres años de su constitución, El Techo de la Ballena comenzó a desintegrarse luego de publicar su ambicioso tercer manifiesto artístico, *Rayado sobre El Techo No. 3*(1964). No obstante, sus más tesoneros animadores (Carlos Contramaestre y Edmundo Aray) le proporcionaron una irregular supervivencia que cubrió casi toda la década del sesenta, apelando al funcionamiento de galerías de arte, exposiciones de pintura informal, publicaciones literarias signadas por una tónica surrealista que comenzó a devenir anacrónica a medida

que se disolvía el complejo político-cultural que había prohijado el movimiento, pero que aseguró la difusión de sus principios generadores junto con una previsible retorización.

Cuando en 1968, luego de un período de intensificación de su actividad editorial, El Techo de la Ballena publica el volumen *Salve, amigo, salve, y adiós*, con colaboraciones de Edmundo Aray, Efraín Hurtado, Juan Calzadilla, Dámaso Ogaz, Xavier Domingo, Marcia Leyseca, Carlos Contramaestre, Tancredo Romero, se puede considerar cerrado su ciclo. Sus integrantes han venido dispersándose, agrupándose de distinta manera, constituyendo otros grupos con nuevas definiciones ideológicas o siguiendo caminos individuales atendiendo a su creación artística propia. Ese año claroscuro es el que marca la práctica extinción de la actividad guerrillera en Venezuela, la gran decepción de la izquierda revolucionaria ante la muerte en Bolivia del Che Guevara, pero también la violenta agitación universitaria dentro del espíritu difundido al mundo por el «mayo francés», que habrá de promover en la Universidad de Caracas el llamado movimiento de renovación que puede emparentarse con algunos lineamientos estéticos y con algunas concepciones sobre la creación artística sustentados por El Techo de la Ballena.

La mayoría de los escritores del movimiento se habían dado a conocer en las páginas de la revista *Sardio* (ocho números entre 1958 y 1961), cuyo equipo se fragmentó y rearticuló en la última fecha, bajo el impacto de los sucesos políticos del momento: la recién estrenada democracia venezolana, luego de la década de dictadura de Pérez Jiménez, que se ofreció como una explosión de tumultuosas energías y propósitos renovadores; las resonancias de la revolución cubana de 1959, que en este período hace su incorporación a las doctrinas socialistas; por último, los problemas internos del país derivados de la línea insurreccional adoptada por los agrupamientos de la izquierda en oposición a la represión instaurada por el gobierno de Rómulo Betancourt.

La agresividad de El Techo de la Ballena, surgido de esa fragmentación de la revista *Sardio*, nació o se pretextó en el clima general de violencia que dominó la vida venezolana entre los años 1960 y 1964, período de su mayor virulencia en el cual se sitúan las acciones vigorosas de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional, así como las drásticas represiones policiales que concluyeron haciendo de la ciudad de Caracas, según las definiciones del poeta Juan Calzadi-

lla, un lugar «donde la coexistencia pacífica debe interpretarse estrictamente como un acto mortuorio» o, dicho con humor aún más negro, «una ciudad donde las pólizas de vida son artículos de primera necesidad». Escribiendo en el año de la pacificación (1968), Orlando Araujo titula *Venezuela violenta* a su libro, dedicándose a rastrear en la historia del país desde la Conquista, en sus estructuras agrarias feudales, en su composición social, en la penetración del capital extranjero, en la conformación de la burguesía asociada a ese capital y en la estructura presente de la sociedad venezolana, las causas profundas de un estado permanente de violencia, para concluir así: «La violencia en Venezuela no ha concluído. Sus raíces históricas alimentan todavía su follaje profundo. Venezuela sigue siendo un país de minorías explotadoras sobre mayorías explotadas, y sigue siendo, dentro de un proceso dinámico de enajenación, un país que no tiene la autonomía ni de su vida, ni de su fortuna, ni de su destino».

Esas causas remotas y profundas de la violencia, tuvieron su manifestación política en el primer quinquenio de los sesenta, motivando que se viviera «una situación ambivalente de violencia y un estado virtual de guerra civil» (O. Araujo) que habrá de servir como encuadre a la tarea de El Techo de la Ballena. El movimiento funcionó como equivalente literario y artístico de la violencia armada venezolana de la época betancourista y aun podría agregarse que sus acciones imitaron las tácticas de una lucha guerrillera, con sus bruscas acometidas, su repentinismo, el manejo de una exacerbada y combativa imaginación. Del mismo modo que los grupos insurgentes urbanos y rurales, durante todo el período de mayor beligerancia, compensaron lo magro de sus fuerzas con acciones imprevistas, soluciones espontaneístas, invenciones que tenian sus raíces en un imaginario en ebullición, muchas veces ajeno a cualquier medición objetiva de las fuerzas enfrentadas, El Techo de la Ballena aplicó condiciones similares al ejercicio literario y artístico forzando los rasgos provocativos que pueden encontrarse en cualquier creación hasta hacer de ellos el centro de la aventura intelectual. Sus integrantes tenían clara conciencia de este comportamiento y al concluir el «Segundo Manifiesto», publicado en mayo de 1963, uno de los períodos de más aguda lucha y represión, afirmaban: «no es por azar que la violencia estalle en el terreno social como en el artístico para responder a una vieja violencia enmascarada por las instituciones y leyes sólo bené-

ficas para el grupo que las elaboró. De allí los desplazamientos de 'la Ballena'. Como los hombres que a esta hora se juegan a fusilazo limpio su destino en la Sierra, nosotros insistimos en jugarnos nuestra existencia de escritores y artistas a coletazos y mordiscos».

En este aspecto conviene deslindar nítidamente las aportaciones de El Techo de la Ballena respecto a los materiales que comenzarán a publicarse desde 1968 por parte de los actores de la insurgencia revolucionaria: estos tendrán un carácter testimonial e incluso histórico, recontando las peripecias de la lucha armada o construyendo, a partir de datos reales, estructuras narrativas que las interpretan y explican, situándose siempre en las proximidades de una literatura-testimonio o una literatura-documento, con evidente inclinación hacia el género literario más propicio a tales fines: el narrativo. En cambio, la producción literaria del período insurreccional, que en forma central ocupa El Techo de la Ballena, aunque admite otras contribuciones (escritores de *Tabla Redonda, Crítica Contemporánea,* etc.) nunca es testimonial y siempre es combativa, prefiere la poesía o el texto breve en prosa, el manifiesto o el artículo de circunstancias, unifica las letras y las artes y no se plantea la exigencia historicista ni la permanencia de las creaciones, sino su efectividad del momento, su capacidad de agredir y de soliviantar la estructura cultural vigente.

Por eso la narrativa-testimonio posterior a 1968 (y no es casual que en la fecha, agotándose un movimiento surja otro que revisa la misma temática desde otro ángulo), salvo los ejemplos de los mayores narradores del país (González León, Garmendia, Otero), se caracterizará por un retroceso en las formas artísticas, un manejo algo simple de los recursos literarios, en tanto que el período insurreccional implicó una radical modificación de la literatura y el arte. No sólo en el sentido de un abordaje militante de los temas del momento, políticos o revolucionarios, sino como reconsideración de los sistemas expresivos heredados de los mayores, aun tratándose de adelantados del tipo de Guillermo Meneses, y postulando una urgente modernización para dotar a las obras de su buscada capacidad comunicativa y de posibilitar la apropiación amplia de la realidad del período. A esto llamó entonces Edmundo Aray, «una poesía acción», y González León «un dispositivo polémico, colocado a veces con métodos terroristas».

Lo que posteriormente trató de teorizarse en forma separada y aun

contradictoria, como una literatura al servicio de la revolución, distinguiéndola de una literatura revolucionaria que al mismo tiempo que asumía esa temática procedía a cumplir su propia revolución formal, se ofreció en el período de El Techo de la Ballena como una unidad inescindible y ello llevó a algunas polémicas accidentales con los representantes de las posiciones estéticas del partido comunista que se mostraban apegados a los modelos literarios del «realismo socialista» o, con mayor generalidad, a los principios de una «literatura para el pueblo» que transitaba por el manejo de formas recibidas o aun esclerosadas como las que practicara la narrativa social latinoamericana. La tesis que confusamente trató de reinstaurar Oscar Collazos (motivando una ponderada respuesta de Julio Cortázar) ya había sido aducida en este período inicial venezolano por Jesús Sanoja Hernández en forma coherente, ya que se articulaba en torno a la filosofía política y a la estética del realismo socialista que confiere normatividad a los partidos comunistas.

A diferencia de esas posiciones, El Techo de la Ballena propuso una revisión drástica de los valores culturales vigentes y una trasmutación de la literatura y el arte que se ejercían en el país, todo ello al servicio de un proyecto militante, contemporáneo, de apoyo a la insurgencia revolucionaria. Es fácil detectar en este tipo de movimiento, como en la acción armada de los grupos urbanos procedentes mayoritariamente de los centros universitarios, una rebelión de la clase media educada, de una baja pequeña burguesía cuyas dificultades sociales y políticas la condujeron a un intento subversivo visiblemente minoritario, desconectado de los sectores proletarios o campesinos, así como del grueso de su misma clase social. Por eso se apoyó en el exclusivo funcionamiento del espíritu vanguardista, lo que previsiblemente condujo a teorizaciones «foquistas» tal como se registraron en toda América Latina en la década del sesenta y cuya insuficiencia debió pagarse duramente.

El origen social de estos movimientos, su escasa formación doctrinaria, su aislamiento respecto a los sectores sociales productivos cuya específica y distinta estructura cultural parecen no ver, pero al mismo tiempo su más alto nivel en la preparación intelectual por ser los destinatarios de la educación nacional, su libertad para funcionar dentro de los parámetros nacionales sin ataduras dogmáticas, su sensibilidad alerta para los procesos peculiares de la región donde se han desarrollado y sobre todo ese desborde de la imaginación

que es la gloria y la condena de su paradojal ubicación dentro de la pirámide social, todos esos factores pueden aducirse para explicar el espíritu anárquico que similarmente ha signado a todos esos movimientos en los distintos puntos de América Latina. De la composición de esas diversas líneas de fuerza procede su asombrosa capacidad inventiva, su eficacia artística y su ineficacia revolucionaria, su contundente violencia, que si interpretan cabalmente las circunstancias de una sociedad no logran arrastrarla a un proyecto de trasmutación drástica.

Por todos esos factores, El Techo de la Ballena se presentó como un típico movimiento vanguardista, emparentable con los que recorrieron América Latina en ese período de mediados de los cincuenta y la década de los sesenta (los «nadaístas» colombianos, los «concretistas» brasileños, los «mafiosos» mexicanos), pero distinguible de todos ellos porque las circunstancias nacionales los forzaron a establecer una mancomunidad entre la renovación artística y la renovación social, de tal modo que si coincidieron con los citados en la modernización de las formas expresivas y aun en la imitación de procesos y sistemas que ya habían sido propuestos cuarenta años antes por dadaístas y surrealistas europeos, recogieron de esa misma tradición extranjera la consigna de vincular ambos proyectos según la fórmula asociativa de André Breton: cambiar el mundo, transformar la vida.

Si fueron menos cultos que los escritores de la «mafia» mexicana (Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Salvador Elizondo) o que los jefes de la «poesía concreta» de Sao Paulo (Haroldo y Augusto de Campos, Decio Pignatari) y por consiguiente su esfuerzo de modernización se situó preferentemente en la adopción de las contribuciones ya consolidadas del surrealismo francés, con el agregado del descubrimiento de la poesía *beatnik* norteamericana (Ferlinghetti, Ginsberg), en cambio fueron capaces de un planteo político y social (a diferencia, por ejemplo, de los «nadaístas» que lo ignoraron) y de un esfuerzo sistemático para integrar los distintos orbes de la vida humana —social, político, estético, vital— en un solo movimiento urgido.

El reproche que se les formuló respecto a su obediencia a los ya viejos «ismos» del siglo XX merece algunas precisiones: uno de los signos del comportamiento cultural caraqueño, ya que no venezolano, ha sido desde siempre una novelera aceptación de las corrientes estéticas foráneas (Martí lo detectaba en 1880 y en el campo ideoló-

gico puede detectárselo desde el período de la Revolución de Independencia), cosa que fatalmente habría de resultar incentivada por el violento progreso económico que se registra a mediados del siglo XX y coincide con la conciencia de una apertura al mundo que experimenta la sociedad al concluir el ciclo de las dictaduras que había comprimido la cultura nacional dentro de formas arcaicas y provincianas. No sólo en El Techo de la Ballena, sino en todos los movimientos intelectuales de la época, se registra una rápida y muchas veces superficial o indiscriminada apropiación de valores europeos, trátese de André Breton, de T.S. Eliot o de Jean Paul Sartre, de Antonio Gramsci o de Pablo Neruda. Pero además, la incorporación tardía de los «ismos» de la primera posguerra es propia del funcionamiento de la nueva vanguardia que irrumpe en el mundo occidental en la década del cincuenta y cuyo centro más calificado estará representado por el arte y las letras norteamericanas. Conscientes de ello, en esa suerte de «Pre-Manifiesto» que dan a conocer en 1961, los miembros de El Techo de la Ballena dicen que: «Pareciera que todo intento de renovación, más bien de búsqueda o de experimentación en el arte, tendiera, quiérase o no, a la mención de grupos que prosperaron a comienzos de este siglo, tales Dadá o el Surrealismo». Y en 1963, cuando ya tenían detrás suyo un período probatorio de la empresa acometida, podían reconocer ese abastecimiento universal que para ellos significó la manera de vencer el provincianismo que aún seguía rigiendo el medio nacional:

> El Techo de la Ballena reconoce en las bases de su cargamento frecuentes y agresivos animales marinos prestados a Dadá y al surrealismo. Así como existen en sus vigas señales de esa avalancha acusadora de los poetas de California. O como habita en los polos de su armazón un atento material de los postulados dialécticos para impulsar el cambio. (*Rayado sobre El Techo*, N° 3).

Como el movimiento se caracterizó por asociar estrechamente la literatura y el arte y aun por conferir a éste una capacidad de significación y de transformación de lo real más vigorosa y categórica que a las letras, es en la órbita de la plástica donde habrán de definirse sus primeros propósitos. Lo que explica el puesto destacado que inicialmente asumió Carlos Contramaestre.

La exposicion de apertura «Para restituir el magma», implicó la ávida incorporación de ese vasto complejo expresionista que dominó en la segunda posguerra a los centros mundiales, especialmente en

la vertiente española del informalismo que habría de tener variada y rica descendencia entre los artistas venezolanos en la conclusión de los años cincuenta. La influencia de Tapies, Saura, Millares, que se registraría en diversos creadores venezolanos, promoviendo en todos ellos una búsqueda y redignificación de la materia, alcanzaría notas agresivas en la obra de Contramaestre, Gabriel Morera, Cruxent, que son algunos de los participantes en la exposición inaugural.

El *Rayado sobre El Techo de la Ballena*, cuyo primer número se publica a modo de catálogo de la exposición, en marzo de 1961, presenta a un equipo de redactores donde domina la inclinación plástica (Gonzalo Castellanos, Juan Calzadilla, Carlos Contramaestre, Edmundo Aray, Rodolfo Izaguirre, Gabriel Morera) y donde los temas considerados pertenecen también al universo de las artes plásticas, en especial a través de dos encuestas sobre la pintura y el salón oficial. Respecto a esta última, Salvador Garmendia contesta: «en 1958 reinaban los geométricos, en 1959 reinaban los geométricos, en 1960 reinaban los informalistas, en 1961 reinaban los informalistas». Da la pauta del cambio operado en las artes venezolanas: acaba de surgir el grupo informal y se define en oposición a las tendencias geométricas y cinéticas que habían signado la década del cincuenta y se habían trasuntado en la construcción de la Ciudad Universitaria, según apuntará Juan Calzadilla (prólogo a *VIII Bienal de Sao Paulo*, Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1965) y tiene en esos momentos los rasgos agresivos propios de un ingreso polémico a la vida nacional.

En cierto modo puede estimarse que el informalismo, más que una afiliación estética definitiva, fue una toma de posición rebelde contra el medio, así como lo fueron las posteriores incursiones en la nueva figuración. El pasaje de la dominante mental combinatoria a la dominante vital turbulenta que mueva el traspaso del abstracto, del geométrico y del cinético al expresionismo y al informal de ese momento, se acompañó en el caso venezolano con una agresividad no conocida en América Latina. Contra una cultura provinciana, contra los productos almibarados de un arte pequeñoburgués, pero también contra la inserción domesticada del artista en la estructura de una sociedad enriquecida y modernizada, siempre dispuesta a aceptarlo en la medida de su neutralidad y de su abstención de la crítica o la protesta. Mientras el geométrico habría de continuar su desarrollo triunfal hasta lograr la aceptación y consagración oficial, el

informalismo de la hora se adheriría a una posición opositora y protestataria —confusa, ardiente, vulgar, caótica— y buscaría enfrentar los valores que sostenían a la nueva sociedad burguesa venezolana, transformándose en un instrumento de choque y provocación.

En el «Segundo Manifiesto» del movimiento (mayo de 1963) se definen con nitidez las tres corrientes contra las que insurge la Ballena, en materias de artes plásticas: los rezagos del costumbrismo tipificados en los paisajistas tradicionales, los rezagos de la geometría a quienes se acusa de oportunismo y oficialismo y por último, el «realismo barato de muchachitos barrigones con latas de agua o revolucionarios empuñando un fusil parecidos a policía», o sea, la pintura del realismo socialista a la que se considera igualmente inocua y aceptada por el *establishment*. Respecto a un cuarto sector, de artistas individuales, los acusan de carencia de espíritu investigatorio y experimental. En todos los casos, el común denominador de la reprobación pasa por la inculpación de pasatismo, reclamando lo que en el momento se presentaba como una modernización, homologando las búsquedas nacionales con las que se registraban en los centros mundiales de mayor influencia sobre el país.

No sería otra cosa que la coincidencia con un período histórico universal, condenado a su reemplazo y sustitución como los anteriores, si no fuera que él proporcionó una eficaz coyuntura para proceder a una toma de contacto con la materia, con lo concreto de las vidas cotidianas en una especial circunstancia —distorsionada y caótica— del país, con los rasgos peculiares de la trasmutación que venía sufriendo la capital, Caracas, bajo el impacto modernizador. En pocas décadas había acarreado la decrepitud y destrucción de sus rasgos prototípicos y la emergencia de una factoría apresurada, hecha de cemento y de autopistas cubiertas de automóviles, donde la historia viviente quedaba impresa sobre los muros.

Ese intento de recuperar la materia y la vida que en ella queda impresa, estará en la obra de Cruxent, de Contramaestre, de Borges, según diversas instancias y concepciones. Será también la que movilizará la escritura de Edmundo Aray, de Adriano González León y en forma casi paradigmática la construcción narrativa de Salvador Garmendia. Se trata, como bien se tituló la exposición inicial, de «restituir el magma», cosa que se definió en el «Primer Manifiesto» apelando a una prosa que trataba de reflejar el torbellino de la materia informe:

> es necesario restituir el magma la materia en ebullición la lujuria de la lava colocar una tela al pie de un volcán restituir el mundo la lujuria de la lava demostrar que la materia es más lúcida que el color de esta manera lo amorfo cercenado de la realidad todo lo superfluo que la impide trascenderse supera la inmediatez de la materia como medio de expresión haciéndola no instrumento ejecutor pero sí medium actuante que se vuelve estallido impacto la materia se trasciende la materia se trasciende las texturas se estremecen los ritmos tienden al vértigo eso que preside al acto de crear que es violentarse-dejar constancia de que se es.

Lo visible en los diversos textos que acompañan la emergencia del movimiento y en sus aportaciones plásticas, más allá del juicio artístico que no siempre puede ser favorable, es el incontenible afán de libertad que los mueve, la renuncia a toda exigencia impuesta, el desdén por todo orden establecido, el rechazo casi visceral de cualquier imposición o régimen de prestaciones como los que con la premura comienza a exigir la sociedad burguesa en expansión.

La autenticidad que el movimiento manifiesta, por debajo de sus malabarismos lúdicros e irreponsables, puede filiarse en la situación real a que se enfrentan los artistas jóvenes del momento, que debe interpretarse leyendo los índices económicos, demográficos, educativos y urbanísticos de la época que marcan el pasaje «de una a otra Venezuela» tal como un escritor de la generación del veinte, Arturo Uslar Pietri, titulaba sus reflexiones pesimistas en 1949. Esa coyuntura real a que se enfrentan es también la que justifica la apelación que hacen a la tradición surrealista que para el mundo europeo, en otras fechas, debió construir una respuesta a similares incitaciones transformadoras y fundó el reclamo de la libertad (lo único que exaltaba a Breton) en oposición a la estructura económica y tecnológica que irrumpe tras la Primera Guerra Mundial.

Este espíritu de libertad, con su afirmación rotunda hasta el grado del irracionalismo, responde, sin embargo, a precisas coordenadas sociológicas que rigen el impulso y el frenesí del movimiento. Sociológicamente estamos en presencia del proceso de macrocefalia urbana con sus ritmos acelerados, o sea, el vertiginoso e incompleto pasaje de la sociedad tradicional a la sociedad industrial. Venezuela, y en particular la ciudad de Caracas, vivió aprisionada dentro de un modelo arcaico y provinciano durante toda la dictadura de Juan Vicente Gómez, al grado de postergar su acceso a la modernidad hasta una fecha tan tardía como el fin de la década del treinta y entrar a

ella sin ninguna gradual preparación. Hacía dos décadas que venía manando el petróleo que serviría de gestor de la nueva sociedad moderna, pero sus efectos habían sido comprimidos y retardados. De tal modo que en sólo dos décadas más, las que van de la muerte de Juan Vicente Gómez (1935) a la caída de Marcos Pérez Jiménez (1958), la sociedad caraqueña cumple una de las más violentas modificaciones que se conozcan en América Latina, que prácticamente parte en dos períodos a su historia, archiva su pasado y, sin suficientes bases educativas, se lanza a la conquista tumultuosa de la modernidad. El efecto previsible habría de ser un desquiciamiento de valores, la parcial destrucción de los heredados y la imposibilidad para rearticular nuevos y coherentes, sobre todo, habida cuenta de los rasgos de una sociedad burguesa cuyos elementos dominantes se enriquecen en un período diez veces menor que el de los modelos burgueses europeos del XIX. De ahí procede una turbia mezcla de tradicionalismo que enmascara con dificultad a los modos modernos recién incorporados, pero también, en el campo opuesto, una denuncia acre de ese tradicionalismo que también aglutina a diversos elementos contrarios porque mezcla los valores pervivientes de la vieja estructura pueblerina y hasta familiar con los comportamientos del régimen de prestaciones de una urbe desarrollada.

Si corresponderá a la generación de los años 40 el primer intento de modernización de la literatura (que en la poesía estará representada por el grupo «Viernes» con su figura más destacada, Vicente Gerbasi (1911) y en la prosa por la obra tesonera de Guillermo Meneses (1913) cuyos textos relevantes recién aparecen en los años cincuenta, a partir de *La mano junto al muro*, de 1951), esa tarea será acelerada por la generación siguiente que emerge a la caída de Pérez Jiménez, a la cual no sólo corresponderá la apropiación apresurada de las corrientes literarias de la modernidad, sino también la toma de conciencia de la nueva realidad urbana en que se despiertan sus vidas. La experiencia de la ciudad se hará todavía más dramática al ejercerse sobre los jóvenes provincianos a quienes la succión de la macrocefalia capitalina ha desplazado de sus enclaves rurales y ha incorporado violentamente a sus modos de crecimiento caótico, de radical destrucción de la herencia del pasado y de reconstrucción sobre modelos que acaban de ser importados. Estos jóvenes no presencian simplemente una ciudad en crecimiento, sino un organismo desmesurado que se aniquila a sí mismo y se rehace torpemente con

un *tempo* acelerado y con un desconcierto sin igual, de conformidad con esos típicos rasgos de las «factorías» o de las *boom towns*. Por eso serán ellos quienes descubrirán la ciudad moderna y a través de ella las técnicas literarias que sirvieron para expresarla en Europa o Estados Unidos, muchos años antes.

En el prólogo a una ingeniosa colección de fotos urbanas y textos literarios enfrentados (*Asfalto-Infierno*, de Daniel González y Adriano González León, Caracas, El Techo de la Ballena,enero de 1963) el poeta Francisco Pérez Perdomo señala que «no obstante el crecimiento impresionante de nuestra capital, los escritores venezolanos, con contadas excepciones, han permanecido al margen de este hecho real y avasallante y esas técnicas contemporáneas, y desde sus escritorios de Caracas, como restos románticos, han seguido vagamente invocando las tragedias rurales». Las fotos de Daniel González, como las más precisas de Paolo Gasparini sobre el caos urbano latinoamericano, descubren el nuevo folklore ciudadano, los escaparates atroces, los luminosos siniestros, los anuncios macabros («Se preparan cadáveres», «Se venden vestidos para difuntas»), los muros leprosos, sobre todo las forzadas aproximaciones de elementos disímiles que han pretextado la vulgarización del adjetivo «surrealista» y que tuvieron ya una larga aplicación en la literatura y en el arte, así como en el cine y la fotografía. Esos elementos disonantes serán recogidos por los textos y exposiciones de El Techo de la Ballena, tal como se producen en la vida cotidiana, con aceptación franca de su feísmo (a la manera *pop*) intentando compaginarlos en estructuras artísticas que reflejen la variedad y contradicción de la realidad urbana. Estas composiciones tendrán mucho de ejercicios de *bricolage* por cuanto se apelará a elementos ya elaborados que el artista reordenará libre y subjetivamente dentro de estructuras de sentido que nunca destruyen por entero la autonomía de los materiales elegidos. El esfuerzo de captación de la totalidad urbana implicó la renuncia a una teoría previa de lo bello y es allí donde con más claridad se tiende el abismo que los separa de los precursores de la modernización. Los integrantes del movimiento se resolvieron a hacer suyos todos los ingredientes de esta realidad tumultuosa a la que se asomaban, sin detenerse en jerarquías y clasificaciones estéticas, incorporando en un aparente horizonte igualitario (que sin embargo, no puede escamotear el espíritu provocativo que lo estatuye) lo feo, lo desagradable, lo escondido, lo sórdido, lo nauseabundo, todo lo cual

habrá de trasuntarse en las mil formas que adopta la materia vital a lo largo de sus procesos transformadores. Esto justificaba, como dijo Adriano González León, presentando la obra de Caupolicán Ovalles, una «investigación de las basuras» que habría de permitir que se descubriera «la ineficacia de la palabra tradicional, lo inoportuno del ejercicio culto, la triste invalidez de lo literario».

En el ápice del movimiento, el poeta Caupolicán Ovalles pudo establecer una asociación insólita entre la «ballena» y la ciudad de Caracas, forzando la metáfora:

> Pero también esa ballena es nuestra ciudad, en la cual no hubo masturbatorio para el loco. Es nuestra ciudad que prostituye no a un adolescente sino a una anciana, con su perrita muy amada. Nuestra ciudad, rosa del monopolio, doncella del monopolio, adúltera del monopolio y señora de bien (...) Después de muchos años, de mucha historia en este país —de mucho irse Gallegos Rómulo para el interior a buscar la verdad— nos hemos convencido que somos marinos, balleneros, arponeros, descendientes del Capitán Achab. Que esta ciudad, Caracas, es del mar y de los océanos, y por más que se haya interpuesto el Avila, siempre hemos respirado aire de mar, y porque siendo ella del mar y perteneciendo nosotros a él, tenemos la evidencia de que algún cataclismo —norma de conducta de la tierra— permita el ejercicio del baile de la ballena sobre nuestras tumbas.

Pero esta ciudad no es una entelequia, ni un modelo abstracto que se construye en cualquier lugar del planeta, siempre igual a sí mismo, sino que es el producto concreto de una determinada sociedad, tanto de una tradición cultural por soliviantada que haya sido por el impacto modernizador, como una precisa estructura social en un determinado momento de su rapaz evolución. La ciudad es el retrato físico de una sociedad, de un sistema socioeconómico, de una cosmovisión regida por sectores dominantes que la aplican sobre los demás grupos sociales coactivamente. De ahí que recuperarla como totalidad, en todas sus manifestaciones, es un acto de rebeldía contra los poderes dominantes, pues repone sus efectos distorsionantes sobre el conjunto de hombres que conforman la ciudad.

En uno de los primeros análisis teóricos del movimiento, el chileno Dámaso Ogaz buscó interpretar su espíritu (en *La ballena y lo majamámico*, Caracas, El Techo de la Ballena, 1967) como una rebeldía permanente contra la inautenticidad de la realidad impuesta o convencional. Insertándolo en una línea que fuera de Jarry a Ar-

taud, en una corriente que denomina «majamamismo», asegura que ella «busca y espera reconquistar una realidad sepultada y declarada ilegal» agregando: «Restituir esa realidad y ponerla en uso, no a través de la acción del subconsciente ni del incontrolable onirismo ni el juego quiromántico, sino a través de la acción ilícita». En el prólogo a esta tesis, Edmundo Aray, que ya había recorrido su camino político, busca traducir las afirmaciones de Ogaz al campo social para subrayar el carácter revolucionario, y ya no simplemente rebelde, del movimiento, cuando de éste ya han desertado muchos de sus animadores de la primera hora:

> De repetidos, el lenguaje y la vida se han hecho ininteligibles, apresados por la racionalidad cartesiana que en nuestro entendimiento significa racionalidad burguesa. El sistema exige la racionalidad colectiva para contrarrestar la anarquía productiva. De allí que toda ebriedad colectiva —la transformación violenta de la sociedad, el arte hecho por todos, el amor, por ilegal, un acto purificante y corrosivo— aterra a los capataces y a la propia maquinaria instalada del sistema.

A esta altura, del retrato de una ciudad se ha pasado al retrato de una sociedad, a la que no se trata de denunciar sino de hacer explotar. Tales propósitos deben transitar por las palabras y por las formas, por la literatura y por el arte. Esta difícil coyuntura es la que debe buscarse en las más resonantes contribuciones que en sus primeros años efectuó El Techo de la Ballena, para saber en qué medida la práctica de la creación respondió a los propósitos de la teoría.

2. Del terrorismo en las artes

El comportamiento de cualquiera vanguardia (sea política, religiosa o artística) ha sido determinado con frecuencia por la tensión que se establece entre su flagrante minoridad, pues la integran grupos extremadamente reducidos de la sociedad, y la fuerza centuplicada de sus convicciones, ya que se decreta depositaria de verdades indiscutibles, totalizadoras, que han llegado a hacerse derivar del absoluto divino o de fuerzas humanas previamente absolutizadas como la Historia.

Si de estas convicciones arraigadas parte la energía doctrinaria proselitista, transformadora, que anima a las vanguardias, también és-

tas encuentran insuperable escollo en el escaso poder real de que disponen. En ese campo de fuerzas creado entre ambos polos es donde se genera, en determinadas circunstancias, el terrorismo, entendiéndolo como un conjunto de métodos para imponerse coactivamente, venciendo por la fuerza las resistencias que se oponen al avance y sobre todo, apresurando la conquista con golpes eficaces sobre la estructura —política, religiosa o artística— que domina en ese momento.

En lo que respecta a las artes, Dadá y el Surrealismo fijaron el modelo que luego siguieron las restantes vanguardias del siglo XX, el cual a su vez se manifestó como mera imitación de las vanguardias revolucionarias del siglo XIX. Sus métodos de acción resultan predeterminados por esa minoridad que por definición caracteriza a las vanguardias, lo que las lleva a eludir las formas reconocidas del combate (las cuales han sido legisladas desde las posiciones de poder para la conservación de ese poder) buscando descubrir otras que, por lo apuntado, habrán de ser ilegales, y que además deberán ser eficaces, tanto vale decir, imprevistas, desconcertantes, incontenibles, capaces de tocar puntos vulnerables de la estructura de dominación.

Lo que se ha llamado terrorismo es este sistema de lucha, que tanto puede asumir la forma de la bomba anarquista arrojada a la carroza de la monarquía, como el insulto personal, la apelación a la vida privada del enemigo por parte del escritor, tal como lo justificó Manuel González Prada, en el Perú de fines del XIX. En uno y otro caso lo característico del comportamiento vanguardista radica en la elisión del campo operativo preestablecido, trátese del debate democrático o de la discusión de las ideas, por cuanto en él carece de fuerzas para imponerse; junto con el hallazgo, que mide su dinámica creativa, de otro campo operativo donde el adversario es tomado por sorpresa y donde visiblemente carece de defensas o de capacidad de respuesta.

Estos rasgos exigen de la vanguardia una alta cohesión interna, lo que fatalmente se traduce en ásperas disputas entre sus miembros —con frecuentes exclusiones y con permanentes redefiniciones teóricas que funcionan a manera de dogmas— y una solidaridad combativa que se extiende aun al error circunstancial ya que es imprescindible para dotar de fuerza unitaria al grupo reducido. Pero también estas condiciones son las que fijan el corto tiempo de funcionamiento eficaz de una vanguardia. Este concluye, en caso de fracaso, con la

disolución, y en caso de triunfo, con la institucionalización que pervierte sus notas peculiares. Son verdaderos fogonazos, de los cuales se apropia el oscuro cuerpo social en distinto grado, aprovechándolos o distorsionándolos en su beneficio, aunque resultando casi siempre fecundado de alguna manera por sus aportaciones.

El movimiento vanguardista que en la Venezuela de los años sesenta encarnó el grupo autotitulado El Techo de la Ballena, recorrió varios tramos de este proceso y en la medida en que funcionó a contracorriente de fuerzas mucho más poderosas y ricas, las que desarrollaron el proyecto de una cultura burguesa en que se mezclaban rezagos provincianos o folklóricos con modernizaciones de escasa o nula crítica al sistema como lo fueron el arte geométrico y cinético, debió intensificar los actos terroristas para combatir a su enemigo. La intensidad de esta nota explosiva, que se observa en sus escritos o en sus contribuciones plásticas, tuvo su origen en esa minoridad pero también en lo desparejo de las fuerzas en pugna que anunciaban su previsible fracaso, es decir, su imposibilidad para arrastrar al cuerpo social a la tormenta transformadora. Asimismo, puede registrarse esta incapacidad en la evolución posterior de algunas de sus figuras iconoclastas, que las llevó hasta la coronación de los premios nacionales discernidos por la misma sociedad a la que inicialmente combatieron ácidamente.

En los comienzos el terrorismo fue impuesto por su situación y debe convenirse que fue teorizado y practicado con una decisión que no puede detectarse en los movimientos paralelos latinoamericanos de la época. Sólo admite parangón con el modelo surrealista del período exasperado de Breton, cuando encaraba bajar a la calle revólver en mano. El hecho de que se formulara sobre el trasfondo de la insurgencia armada que en ese momento pudo parecer viable, acrecentó sus fuerzas y la energía demoledora de los golpes contra la cultura oficial.

Los dos ejemplos categóricos, uno en las letras y otro en las artes, de este terrorismo, fueron representados por el poema de Caupolicán Ovalles *¿Duerme usted señor presidente?* (Caracas. El Techo de la Ballena, 1962) con prólogo de Adriano González León y la exposición de Carlos Contramaestre, «Homenaje a la necrofilia», de ese mismo año, presentada por un artículo de Juan Calzadilla. Ninguno de estos productos alcanzó el nivel artístico que puede pesquisarse en la obra poética de Juan Calzadilla o Francisco Pérez Perdomo, o

en la pintura de Jacobo Borges, para hablar de figuras del mismo movimiento, o en la prosa de Salvador Garmendia que lo acompañó marginalmente. Pero en cambio ellos evidenciaron en estado puro el acto terrorista, tal como puede concebirse en la órbita de la palabra y de la imagen.

Hay que reconocer que en las sociedades fenicias latinoamericanas es raro triunfo conseguir que un poema se constituya en el centro de la vida de una ciudad o al menos de su cogollo cultural y de esa esfera mundana que circunda al poder. Claro que la *plaquette* que en mayo de 1962 publicó El Techo de la Ballena no afectó a la sociedad caraqueña —y bueno fuera— por sus virtudes literarias sino por la brutalidad de la requisitoria política y personal contra Rómulo Betancourt, entonces presidente de la República. La adopción de un tema contemporáneo, de los que llamarían los gacetilleros «de palpitante actualidad», el uso de un lenguaje franco, directo y hasta callejero, el manejo del impudor y la grosería como instrumentos corrosivos, la introducción de fórmulas realistas, irónicas o antipoéticas como ya cultivara Nicanor Parra, combinaron eficazmente el «desusado desafío» del tema con formas expresivas renovadas.

El fragmento inicial define tema, lenguaje, clima, propósito:

> El presidente vive gozando en su palacio,
> come más que todos los nacionales juntos
> y engorda menos
> por ser elegante y traidor.
> Sus muelas están en perfectas condiciones;
> no obstante, una úlcera
> le come la parte bondadosa del
> corazón
> y por eso sonríe cuando duerme
> Como es elegido por voluntad de todos
> los mayoritarios dueños de inmensas riquezas
> es un perro que manda,
> es un perro que obedece a sus amos,
> es un perro que menea la cola,
> es un perro que besa las botas
> y ruñe los huesos que le tira cualquiera
> de caché.
> Su barriga y su pensamiento
> es lo que llaman *water* de urgencia.

Para quien recuerde los apóstrofes de Pablo Neruda a Gonzáles Videla en el *Canto General*, para quien evoque los momentos coléri-

cos de Dante en su viaje infernal, los ejercicios del poeta venezolano son simplemente el aprendizaje del género. La fuerza sólo se alcanza por el insulto directo, aunque debe reconcerse que la precisión seca y rítmica de sus imágenes, construye un espacio desusado, categórico, de insólita virtualidad poética:

Si en vez de dormir
bailara tango
con sus ministros
y sus jefes de amor,
nosotros podríamos
oír
de noche en noche
su taconeo
de archiduque
o duquesa.

Sin embargo, pocas veces alcanza en ese primer texto, el ámbito creativo, veraz y cálido que habrá de distinguir a su mayor creación del período, la *Elegía en rojo a la muerte de Guatimocín, mi padre, alias El Globo* (Caracas, El Techo de la Ballena, 1967) que retoma en una tesitura moderna el repetido tema tradicional del «planto por la muerte de su padre». La más ajustada instalación poética de Caupolicán Ovalles, es la que responde al manejo de los recursos surrealistas que a partir de la obra de Juan Sánchez Peláez han de servir de guía a la poesía venezolana contemporánea, sobre todo cuando el poeta abandona el discurso público en beneficio de una revuelta descripción de sí mismo, de su vivir en un mundo subvertido, sin aparentes valores.

De ahí que el segundo texto que publica Ovalles en julio de 1963, *En uso de la razón* (Caracas, Ediciones Tubulares de El Techo de la Ballena) y que puede considerarse continuación y complemento del *¿Duerme usted señor presidente?* marque un sensible ajuste de esta óptica subjetiva, ardorosa y caótica. El poema fue presentado bajo la forma de un mural diagramado por Aray e Izaguirre, ornado de dibujos, presidido por la conocida insignia surrealista (*cambiar la vida, transformar la sociedad*) tal como será costumbre editorial del movimiento y se lo verá en la publicación de poemas propios (*Twist presidencial*, de Edmundo Aray) o ajenos (*Topatumba*, de Oliverio Girondo). En este segundo texto de Caupolicán Ovalles, un ritmo frenético, envolvente, desesperado dentro de su crispado humor, maneja el torbellino de la conciencia a la manera joyceana

y busca en la irrisión, en el confesionalismo, en el grotesco, la reconstrucción de un autorretrato que simultáneamente sea el registro del país.

Un solo fragmento permite valorar este vértigo poemático:

> Y como dijo J. S. Peláez, «toco la botella pues soy aguardientoso» toco la frente del licor toco la boca del licor toco el ombligo del licor toco la teta del licor toco la puerta de entrada me cuido de la puerta de salida cierro el callejón sin salida del licor y soy el policía de orden que me apreso me encierro como un bar o en la botella me engordo como un chinche en la botella sueno como una guitarra en la botella bailo como un despaletado en la botella me envuelvo en mantequilla en la botella me lleno de gases me enriquezco glicliclakeo glicliclakono glicliclacuño en la botella y hago ris ris ris y ras robacho robacho robacho Aquí tienes mis hijos Botella Primera Botello Segundo Botello Tercero Botella Cuarta Aquí tienes mi madre: Botelleba Aquí tienes mis hermanos: Botellovíctor Botellonené Botellolautaro Botellatibisay Aquí mi país: Botellavenezuela.

A partir de estos ejemplos podremos señalar que el campo operativo descubierto por esta vanguardia no fue meramente el del insulto personal bajo cobertura de ataque político, sino algo más que puede pensarse como inquietante y que Adriano González León en su prólogo al poema definió como «investigación de las basuras». A saber, la incorporación de pleno derecho a la creación poética, de un universo —social e íntimo— vital, vulgar también, donde lo que se entendía como suciedades, palabrotas, experiencias verdaderas y cotidianas rechazadas por el ámbito poético estatuido, habrían de ser elevadas a material propicio a la invención verbal. Tal importancia cobraba este campo operativo recién descubierto, que para González León justificaba la escritura misma:

> Existe una posibilidad fulminante que justifica el hecho de escribir. Se trata de un afilado propósito hormonal que hace trizas todas las placas aceitosas de la literatura, porque extrae su materia de los fondos viscerales, tan vilipendiados, donde estamos seguros que brota una posibilidad de resurrección.

Esta toma de posición autoriza un análisis en distintos niveles. En primer término aparece como rechazo de la situación literaria vigente, cuando se percibe disminuida la renovada capacidad de comunicación que había conquistado la generación del 40 y retorizadas sus primigenias invenciones. Se trataría de una nueva coyuntura dentro

de ese proceso alucinante de la modernidad que exige la revisión incesante del instrumento poético, de sus formas, ritmos, palabras, imágenes, para superar el fatal anquilosamiento en que caen, no por sí mismos, sino por el cambio permanente que rige a la sociedad y que remite al pasado sus propias aportaciones originales, lo cual se había agudizado en este período venezolano por la violenta trasmutación sufrida por el país a la caída de la dictadura de Juan Vicente Gómez, bajo la inyección modernizadora que propició el *boom* económico. Pero como una renovación equivalente se produjo con simultaneidad a la tarea de El Techo de la Ballena, en otros grupos literarios de la época (Sardio, Tabla Redonda, Crítica Contemporánea) sin producir esos mismos efectos, puede considerarse esta opción en otro nivel, sociológico, que apunta a la irrupción de nuevos sectores sociales que emergen y se incorporan al desarrollo caraqueño, concitados violentamente por las demandas ampliadas de la nueva sociedad dinámica recién aparecida, requeridos por ella sin tiempo para someterlos a sus condiciones educativas aunque tratando a la vez que se ajustaran a los imperativos de una cultura burguesa en plena expansión a pesar de su escaso valor.

Estos sectores, donde puede detectarse una importante contribución de provincianos atraídos por la inmigración interna hacia la capital, así como un vasto proletariado externo, toman contacto con la cultura (o seudocultura) vigente capitalina más que a través de sus beneficios para los núcleos dirigentes, por los prejuicios y distorsiones que acarreaba a un conjunto social sometido. Lo que registran a lo largo de su incorporación a la ciudad o su lento ascenso en las capas medias,es ese ámbito que la cultura vigente no quiere ver y sobre el cual, sin embargo, se sostiene, como son las barriadas miserables, los basurales, la violencia legalizada, la brutalidad y concupiscencia del poder. Entran por la puerta de servicio del régimen y no por la principal.

No puede decirse que esta realidad se les esconda a otros grupos de la renovación. La diferencia está en que no la hacen suya vivencialmente porque la interpretan como un deshecho, producto de la cultura burguesa al que hay que hacer desaparecer junto con sus causantes. En cambio, El Techo de la Ballena busca dignificar artísticamente un material descalificado, en una operación obviamente cuestionadora pero de estrecha y casi personal, rencorosa rivalidad con los agentes de esa realidad. Intenta devolverle a la cultura burguesa

dominante esos desperdicios que ella origina pero de los cuales se distancia abroquelándose en un sistema de valores de aparente intangibilidad, aprovechándose de que ellos conforman el teatro de las experiencias vitales de los integrantes de las bajas capas de la media burguesía, la materia auténtica de sus vidas. En vez de desdeñarlos, como hacen los señores, o de reinterpretarlos para abolirlos del panorama, como hacen grupos opositores, los asumen como un valor de desafiante positividad. Más aún: los revisten de un valor único, como si fueran el exclusivo tesoro que se les ha abandonado: lo que no se ve, no se siente, no se oye, no se dice, será lo que ellos verán, sentirán, oirán y dirán.

La nota vulgar y grosera que resonará en sus textos puede equipararse a la que ha designar un movimiento rebelde paralelo, en Buenos Aires, a la caída del peronismo en 1955, donde un grupo de escritores jóvenes, cuya figura más notoria será David Viñas, intentará también una recuperación franca de las condiciones humilladas, vergonzosas, materiales, de las vidas de la baja clase media, apelando a una doble oposición: contra los sectores dominantes y sus escritores refinados pero también contra los sectores populistas que conforman el peronismo y sus escritores folklóricos. Los escritores de El Techo de la Ballena no sólo se distanciarán de sus legítimos antecesores, adelantados de una nueva literatura (basta cotejar el tratamiento del tema del burdel en Guillermo Meneses y en Salvador Garmendia, para medir ese alejamiento), sino también de los agrupamientos contemporáneos con los cuales tienen coincidencias políticas. Estos se negarán a aceptar un arte que se les aparece como teñido de elementos naturalistas dinamizados por modos expresionistas, por considerar que no interpreta cabalmente la cosmovisión de los sectores productivos, cuya eticidad y normatividad es conocida. De ahí nace una ruptura con la orientación artística del partido comunista, tal como también se manifestara en el grupo existencial de Buenos Aires, que no hace sino reflejar una ruptura política generalizada en toda América Latina entre la izquierda revolucionaria y castrista y los núcleos del tradicional partido comunista, aunque ella haya tenido en Venezuela manifestaciones más complejas y menos dicotómicas que en otros lugares del continente.

En el citado prólogo al poema de Caupolicán Ovalles, ya González León arremete contra «la fácil demagogia de cierta poesía llamada social, donde lo subversivo pierde fuerza por el manejo de todos

los lugares comunes del orden burgués que se pretende minar», posición que puede rastrearse en diferentes textos de Juan Calzadilla y Edmundo Aray y que ha de intensificarse como epifenómeno de la disputa creciente entre la línea política que asumirá el comunismo y la tendencia revolucionaria que responde a la orientación insurreccional que hasta 1968 acaudillará La Habana. Esos textos sirven de antecedente y explicación a la polémica que inaugurará Jesús Sanoja Hernández el 8 de marzo de 1963, en *Clarín de los Viernes*, al comentar el libro de Héctor Silva, *Arácnidas*, implicando conjuntamente la obra de algunos «balleneros».

Una parte de esa polémica puede leerse ordenadamente hoy en la excelente recopilación de Alfredo Chacón (*La izquierda cultural venezolana 1958-1968*, Caracas, Editorial Domingo Fuentes, 1970) que es la mejor guía para rehacer la historia viva del período. El artículo de Sanoja Hernández, intelectual comunista, repudiaba «en nombre de la temporalidad y de lo auténtico (...) la literatura que haga centro metafísico de la impureza y el asco». Motivó diversas reacciones, entre ellas una larga respuesta de Edmundo Aray («Contra el arpón el mordisco de la ballena», en *Rayado sobre el Techo* N° 2, mayo de 1963), donde se arguye que la obra artistica del movimiento «es una poesía testimonio de un sector, amplio,por cierto, de la vida social de esta época. Pero es tambíen acción. Descubriendo la úlcera, enseñándola sin temor, sin hipocresía, valientemente, groseramente, si se quiere, se cumple una acción». Lo que valía como una elusión del problema candente, ya que en este texto, evidentemente más politizado, no se reivindican estéticamente las «basuras», sino que se admite su consideración como un testimonio revelador de la deformación instaurada por la cultura burguesa, sin intentar valorarla positivamente.

Con *¿Duerme usted señor presidente?* el movimiento consiguió remover el medio, irritar a los «sacerdotes de la cultura», llamar la atención sobre el grupo poético juvenil e incluso iniciar, a pesar del soberbio dictamen de González León en ese momento, «el manso escalonaniento de honores» que llevaría a los Premios Nacionales. Pero el golpe más violento lo dio, en noviembre de ese mismo año 1962, la exposición de «Homenaje a la necrofilia», de Carlos Contramaestre.

Al parecer la componían trece obras. La primera se titulaba «Erección ante un entierro» y la última «Canto de fe y alegría (*succio mamae*)». Por el medio quedaban unas «Ventajas e inconvenientes del

condón» junto a un «Gabinete de masaje servido por sobadoras diplomadas». El texto de Alfred Jarry que empieza «La costumbre de fornicar con los muertos ha sido considerada como el más alto grado sano y moral» servía de introducción a algunas páginas escogidas y siniestras, como la historia de Ardisso, contada por el doctor Krafft-Ebing:

> Acostumbraba a ingerir su propio esperma. Bebía los orines de las mujeres. No veía nada malo en ello. Con el tiempo llegó a la necrofilia. Desenterraba cadáveres femeninos, desde niñas de tres años hasta mujeres de sesenta. Practicaba sobre el cadáver el «succio mamae», el «cunnilinctus» y raramente el coito y la mutilación. Una vez trasladó a su casa la cabeza de una mujer. Otra vez el cadáver de un niño de tres años y medio. Se hizo sepulturero. Gustaba alimentarse con gatos y ratas. Después del entierro de una joven de diecisiete años que tenía senos hermosos, el deseo de desenterrar cadáveres se apoderó nuevamente de él. Cometió después muchísimas de estas profanaciones...Su inteligencia no es débil; tiene un alto sentido moral.

Ignoro lo que serían los cuadros, pero así fueran estampitas sacras el efecto de provocación se había logrado por la mera incursión en uno de esos temas vedados, en cualquiera sociedad, porque desencadenan la riesgosa inseguridad sobre la cual se asienta el orden espiritual de las comunidades modernas. Se había tocado una de las zonas débiles, oscuras que pretextan los tabúes amparadores del orden social y que corresponden al intento de preservar la conservación y desarrollo de la especie humana.

Ciertas imágenes demasiado reales, como las de la descomposición cadavérica que aquí se asociaron a su antípoda amorosa, han sido concitadas fugazmente en algunas épocas pasadas, particularmente revueltas, como la que interpretó el arte barroco europeo, y apuntan a los procesos de disolución de las cosmovisiones aparentemenre archi-seguras de que se jactaban sus sociedades. La resurgencia del tema resultó embozada en este caso, como en los modelos europeos del siglo actual, por un desparpajo lúdicro que diseñaba un orbe irresponsable y provocativo como el de los niños. Tal inclinación lúdrica funcionó de hecho como la cautela del oficiante para no resultar contaminado por el material que manejaba, la túnica con que el cirujano se preserva en el quirófano. Era difícil de que el público aceptara el esfuerzo de liberación que subrepticiamente se revelaba en la asociación de la muerte y el placer, de conformidad con

el pensamiento de Sade que sin cesar practica el humor popular: «No hay mejor manera de familiarizarse con la muerte que asociarla con una idea libertina». Por el contrario, sintió que estaba ante una «profanación», lo que era textualmente exacto, ya que se buscaba la desacralización del tema de la muerte, apelando, si nos atenemos a la presentación de la muestra, al uso de un material que procedía de esas basuras reivindicadas y a la irreverencia del humor negro que suspende los juicios éticos:

> Tripas, mortajas, untos, cierres relámpagos, asbestina o caucho en polvo, desparramados sobre cartones o trozos de madera, configuraban un empaste violento y el cuadro deja de ser un bello objeto de coleccionista o un orgullo de museo para transformarse en una presencia de la materia humana, justamente en el corazón mismo de la sordidez.

A semejanza de algunos productos del barroco necrofílico europeo, había en esta exposición la búsqueda de una realidad a ultranza, el afán de hacer más real que la realidad, tal como lo pretendieron los santeros españoles del XVII y sus descendientes informales del siglo XX: penetrar en la entraña de la realidad para evidenciar su traza material de un modo tan extremado que resultara imposible sobrepasar el intento, pesquisar su constitución secreta donde se desvanecen las formas de la vida y sólo queda un oscuro alimento. Del mismo modo que Unamuno pudo razonar poéticamente el Cristo yacente de Palencia, diciendo que «el Cristo de mi tierra es tierra», aludiendo a que la estatua es simplemente un cadáver momificado, los jóvenes de El Techo de la Ballena pudieron estimar que habían alcanzado ese linde insuperable: «ya en nuestro país, después de Contramaestre, para lograr (alarmar) sería necesario presentar un hombre apuñalado contra un cuadro», decían en su «Segundo Manifiesto».

El escándalo en los periódicos y en el cogollo cultural, certificó ese alto punto alcanzado por la provocación. Repentinamente emergieron las sociedades de moralidad, descubriéndose que lejos de haber sido destruidas por la industrialización y el comercio, vivían alojadas en sus estructuras. Si el movimiento alcanzó la efímera notoriedad periodística, en un país cuyos diarios se la conceden novelera y fugazmente a cualquier suceso por insignificante que sea, también atrapó en su fascinación al movimiento que insistió posteriormente en la misma línea (exposición de Jorge Camacho sobre el tema «La Inmaculada Concepción», publicación de textos irreveren-

tes bajo el título *Para aplastar al infinito*) que muy pronto habría de mecanizarse en el estéril juego de acciones y reacciones menores operando sobre los sectores más retrasados: previsibles injurias y previsibles respuestas del «Consejo Supremo Cívico de Damas Venezolanas», la «Junta a favor de los leprosos de Venezuela» o la «Asociación de Guías de Venezuela».

Tales experiencias, repetidas durante tres años, concluyeron definiendo un comportamiento original, propiciando una distinta función del escritor y a la vez revelaron las secretas complicidades y las flaquezas de la estructura cultural. Al concluir esos tres años, en el *Rayado sobre El Techo* N° 3 (agosto de 1964) González León pudo intentar en el excelente editorial del número un balance jactancioso:

> Para tanta seguridad ponzoñosa, para tantos tejes y manejes, para el esteticismo anquilosador que sólo admite la «obra realizada», o para la seguridad tapizada de los dogmáticos, fue necesario, en un momento dado, la estrategia del sabotaje. Ello volvió locos a los pescadores razonables. El golpe de aleta que trastocó el curso tradicional de la pelea, desmembró viejas armazones a las que no se les había desanudado con suficiente fiereza y desorientó a los que con vocación para el cambio, manejaban para lograrlo métodos ya aletargados por el orden que se pretendía minar. Y es que en la tarea de cambiar la vida y transformar la sociedad, el uso mecánico de las recetas nada podía conseguir porque justamente se trataba de una cuestión dialéctica: para un determinado país los recursos de la lucha obedecen a una necesidad.

Quizás en ese texto resuene despaciosamente la nota de despedida. En todo caso lo que estos jóvenes todavía no conocían eran los límites infranqueables que la realidad pondría a su aventura, la fugacidad de estos fastos periodísticos ante la marcha pesada y segura de la sociedad burguesa. Y además se había llegado a un punto donde las opciones individuales comenzaron a primar sobre las grupales, poniendo en entredicho, desde adentro, a todo el movimiento. Si desde 1964 disminuye, simultáneamente con el declinar de la insurrección armada, la capacidad de irritación del medio desarrollada por El Techo de la Ballena, si desde 1968, junto con la proclamada pacificación del país, el movimiento prácticamente se desintegra, todo ese período de auge y decadencia no ha sido en vano para una creación artística menos estrepitosa pero más calificada. El primer período fue rico en aportaciones líricas, en especial por la creación de los dos poetas centrales del movimiento, Juan Calzadilla y Fran-

cisco Pérez Perdomo, correspondiendo a momentos posteriores los libros de Efraín Hurtado y Edmundo Aray; el segundo período permitió la floración de textos narrativos, pues mientras González León está escribiendo la novela que concluirá llamándose *País Portátil* y obteniendo un premio en 1968, Salvador Garmendia ha publicado una novela, *Día de ceniza*, en 1963 y una colección de cuentos, *Doble fondo*, en 1966, mientras escribe *La mala vida*, que aparecerá en 1968, definiendo en esa trilogía el ámbito temático y la tensión espiritual del movimiento.

Se produce, como antes en el surrealismo francés, el reconocimiento tardío de su naturaleza de literatos, que hacen los integrantes del movimiento, decidiéndose a acometer esas obras ambiciosas y realizadas que antes aborrecieron. Por lo mismo, la dominante grupal de la primera época, deja paso a la inclinación individual hacia el reconocimiento de la especificidad literaria de cada uno y a la búsqueda de la creación propia. Así es que ingresan a la literatura, aunque ella ya no sea igual a la que atacaron en sus comienzos.

El movimiento, como hijo directo de una circunstancia histórica, se diluye a medida que ella se trasmuta, pierde sus características y cede a las formas más tradicionales de la creación: el libro, la tarea individual, el arte. Es la confirmación del fracaso y una derrota en que se inicia el sálvese quien pueda consabido. El terrorismo ha concluido su ciclo, al menos por ahora, y los terroristas han sobrevivido a sus atentados: deben vivir en la sociedad y en la cultura que intentaron derribar. Aquí se inicia otra historia.

3. Un intérprete narrativo: Salvador Garmendia

En declaraciones y entrevistas de las publicaciones de El Techo de la Ballena, entre 1961 y 1964, aparece el nombre del novelista Salvador Garmendia. Pero, de igual modo que en fechas anteriores en las páginas de la revista *Sardio*, y ahora en las de *Cal*, ocupando un lugar discreto, nada protagónico, casi marginal, como el de un compañero de ruta que sigue cordialmente pero sin frenesí, con cierto escepticismo, las andanzas ruidosas de los integrantes de la más explosiva vanguardia venezolana. Su única contribución literaria es un texto titulado «Maniquíes», que apareció en el número

tercero de *Rayado sobre El Techo* (agosto de 1964) y que habría de integrar su volumen de cuentos *Doble Fondo* (Caracas, Ateneo, 1966).

Cuando el movimiento «ballenero» irrumpe, ya Salvador Garmendia tenía dos libros publicados —*Los pequeños seres* (1959) y *Los habitantes* (1961)— que lo señalan como iniciador de la renovación literaria que crece a la caída de la dictadura de Pérez Jiménez; en los años centrales del vanguardista Techo de la Ballena, da a conocer una novela, *Día de ceniza*, que se publica originalmente como folletín en la revista *Cal* que dirigía Guillermo Meneses, en 1963, y escribe los cuentos del mencionado *Doble Fondo*. Ambos libros pueden considerarse una precisa versión narrativa del espíritu que signó a El Techo de la Ballena, de sus temas y de su investigación estética, siendo a la vez registro del clima en que se fraguó el movimiento, de su avance en zonas pantanosas de la realidad, de sus hallazgos estéticos y de sus voluntarias provocaciones.

Hay, no obstante, diferencias notorias: en primer término la ausencia de toda problemática política y la visible elusión del combativismo social que desplegaron los «balleneros». Pero estas diferencias, lejos de distanciar a Garmendia del espíritu peculiar del movimiento, parecería que lo liberan de los asuntos accidentales y de la servidumbre a circunstancias episódicas, para permitirle concentrarse en el meollo de su aventura, sobre todo en aquella representada por la obra plástica de Carlos Contramaestre más que la perteneciente a los polémicos jóvenes del movimiento. Comparte con todos, algunas explosivas investigaciones sobre la sexualidad, algunas técnicas de la nueva escritura (asociacionismo libre, *flashback*, onirismo, montaje surrealista, violencia verbal), algunos personajes reales elevados a perfiles literarios, pero fundamentalmente la oscura adhesión al «magma» cuya restitución también procura y que signa a su obra narrativa con una intensidad y una obsesión que no se encontrará incluso en narradores más integrados al Techo de la Ballena o en los auténticos conductores como Adriano González León.

Si se buscara en la narrativa del período 1961 a 1964, algún equivalente de las ideas expresadas en los textos teóricos «balleneros» o de las obras plásticas que surgen dentro del movimiento gracias al impacto del nuevo arte informal, o construcciones emparentables con la poesía de Pérez Perdomo, Juan Calzadilla o Caupolicán Ovalles, hay que ir a los libros de este escritor, que si no ha protagoniza-

do esa vanguardia, sí la ha interpretado fehacientemente: Salvador Garmendia.

Dentro de su narrativa, *Día de ceniza* ocupa un lugar central: es su primera novela lograda; es el modelo sobre el cual rotará su posterior tarea novelista; en su intento sistemático para apropiarse de una experiencia total proveyéndola de una interpretación persuasiva; es un equilibrio, inusual en su producción, entre las estructuras contemporáneas de la narrativa, su personal aportación estilística y la ponderación del factor público-lector que dejará de percibirse en sus obras posteriores.

En *Los pequeños seres* había recorrido, dentro de una concepción fuertemente subjetivizada, la vida de la pequeña y rutinaria burocracia; en *Los habitantes*, que es la novela donde fue tentado por la problemática social capitalina, la vida de las barriadas miserables de los cerros y de sus desgonzados pobladores. Ahora, en su tercera novela, acomete directamente la ciudad moderna en que parcialmente se ha transformado Caracas en las dos últimas décadas y los sectores sociales de la media burguesía ascendente (profesionales) que en esos escenarios desenvuelven sus vidas, aunque todavía están a horcajadas entre los pueblos de donde proceden o los barrios pobretones donde cumplieron sus períodos estudiantiles y las formas asépticas, funcionales, nuevorricas en que empiezan a instalarse trabajosamente.

El núcleo de personajes de su novela está integrado por profesionales (abogados), funcionarios de empresas, burócratas de estimable nivel económico y comerciantes o industriales. Representan el progreso económico del país y al mismo tiempo son sus servidores e ignoradas víctimas. Los lugares que transitan son los estudios profesionales, los modernos despachos de las oficinas privadas, los bares, restaurantes y prostíbulos, las mansiones de las colinas o las casas de las playas, los grandes edificios de apartamentos recién construidos. Como en el esquema balzaciano que definía a la pensión Vauquer, sus vidas explican la ciudad y la ciudad explica sus vidas, en un régimen simbiótico que bajo cobertura de libertad y holgura económica, esconde una opresión carcelaria.

La extrañeza y la ajenidad del escenario de cemento, acero, vidrio, carros, bullicio, luces artificiales, son auténticas constantes que recorren la obra. Sus personajes viven en un medio que, en sentido hondo y definitivo, no les pertenece; más aún, les es enconadamente hostil bajo su apariencia acogedora y moderna. En sus concien-

cias —y mejor aún en la del narrador— la ciudad aparece como sorpresa constante, lo que implica una también constante asimilación de datos, hijos del chorro siempre fluyente de novedades propio de la visión provinciana de la capital y también de la mecánica creativa específica de ésta. Producción incesante de impulsos externos y apropiación ansiosa de ellos por la conciencia, es la ley del sistema narrativo de Garmendia, construido sobre la estructura de los procesos urbanos, vistos siempre desde una sorprendida posición marginal.

En este aspecto, *Día de ceniza* se presenta como la primera novela radicalmente urbana de la literatura venezolana, no porque otras (y desde el siglo XIX) no hubieran instalado sus peripecias narrativas en los centros ciudadanos, sino porque aquí aparece la ciudad típica del hoy, signada por el demoledor afán de modernidad, y porque gracias a esos rasgos se convierte en protagonista de la narración: ella comanda la vida y las acciones de los personajes, ella forja la inconformidad en que se encuentran. Cuando hablamos de ciudad, no nos referimos exclusivamente a un decorado de cemento, sino tanto a él como al modo de vida de la sociedad. No se trata de un sistema edilicio o urbanístico sino de un sistema social, que predetermina el comportamiento de las unidades o complejos que lo integran, homologándolos a todos: tanto a la importación de carros como a la construcción de edificios, a los horarios de trabajo, como a las tareas, gustos y emociones de los seres humanos. Dicho sistema se rige además por otra coordenada, temporal, que dice su escasa antigüedad, y por la energética, que revela su violenta fuerza expansiva.

Pero es en las imágenes de una realidad física donde se tornan evidentes y concretos los rasgos del sistema social, donde se materializan e irradian sobre la lectura. Se pueden seleccionar fugaces ejemplos dentro de *Día de ceniza*, en una galería de imágenes donde lo nuevo y reluciente vive rodeado de lo sucio y lo decrépito.

> Sus ojos calaban el panorama árido e inmóvil de los edificios, expuestos como una gigantesca fotografía detrás de los cristales (p. 43, Caracas, Monte Avila, 1968, 2a ed.).
>
> Una galería blanca colmada de escritorios grises, de un gris terso y aséptico; máquinas, cestos para el papel, sillones giratorios y vista general a la calle, a través de una fachada de cristal (p. 47). El tablero niquelado brillaba como una vitrina de dentistería (p. 120).

> Una nube de rostros incompletos se mueve a través de la acera, bajo el primer resplandor nebuloso de los anuncios fluorescentes y el aturdimiento de las marquesinas, que es, a un tiempo, laxo y febril (p. 135).
>
> Desde el balcón se abría una vista límpida, un paisaje luminoso, trabajado al detalle, donde todo parecía nuevo, barnizado, lustroso y distribuido minuciosamente como en una maqueta (p. 185).

Estas imágenes definen el minuto moderno de la ciudad, pero como éste es incesantemente roído por el tiempo, son apenas unas notas distintivas dentro de otras mucho más numerosas, que recogen los mismos objetos en algún instante posterior de su fatal proceso de decrepitud:

> La calle que flanquea la plaza por el lado derecho, es una muralla de edificios enanos, grises y de apariencia contrahecha, todos cargados de balaustradas, escalinatas y arabescos de mampostería que simulan viejas adiposidades (p. 143).
>
> Aquella era una calle de aspecto ruinoso cuyas edificaciones, mucho tiempo atrás, habían sido víctimas de algún abominable asalto y, finalmente, ocupadas por una horda de traficantes y de todo género de personajes heterogéneos y hostiles. Las fachadas habían podido mantener alguna apariencia de ancianidad ofendida, algún resto de esplendor de vajilla descalabrada, mientras que hacia adentro la carcoma, la lepra en la madera y los muros empapelados, la corrupción de toda la materia escamoteada por el estuco y la tapicería, el óleo y el mosaico ofendidos por la farsa, habían aniquilado ya toda memoria de una vida anterior (p. 120).

Anverso y reverso de la ciudad coinciden, no obstante, porque ambos muestran relidades objetivadas; sensaciones, deseos, sueños que se han tornado objetos; son ristras infinitas de cosas, unas pulcras y recientes, otras sucias y deterioradas, pero siempre cosas. Coinciden por lo tanto en hacer patente la cosificación que es norma de lo urbano, por su carácter artificial, fabricado, muerto, hecho a máquina, en contraste con lo natural, orgánico y vivo. Tal línea rectora de las urbes es también consecuencia del sistema social que las configura, como puede comprobarse en el desenfreno del objeto de las llamadas sociedades de consumo contemporáneas, que han hecho la deificación de los productos cosificados y de los procesos de cosificación de lo humano que los deparan, experiencia que ingresa a la capital venezolana al producirse el *boom* económico. El tema de la cosificación, que en la literatura y particularmente en la cuentística de Salvador Garmendia, tendrá una elaboración acuciosa y pro-

funda, es trabajado en *Día de ceniza* en su directa relación con la urbanización y con las formas de vinculación de la conciencia al medio físico en que habita.

La cosificación se traduce en la narrativa de Garmendia mediante dos procedimientos característicos de su arte. En primer término, todos los objetos irrumpen en la conciencia de una manera agresiva, incorporándosele como elementos extraños a su naturaleza que se insertan en ella con manifiesta violencia. Esta concepción se traduce en la escritura por la creación de una atmósfera de extrañeza que los circunda parejamente y les confiere un resaltante halo de incomprensibilidad. Los objetos no ingresan como apoyos de un decorado armónico o como puntos de referencia obligados de una acción que los compagina, sino que se presentan rotundamente, desligados tanto de las criaturas narrativas como de la ilación general del discurso, tanto del conjunto urbano al que pertenecen como de la conciencia que los registra. Son elementos insólitos, recortados nítidamente sobre un fondo homogéneo, un poco a la manera de la técnica surrealista de la que aquí se hace uso servicial, y desconectados entre sí, lo que subraya más su autonomía arbitraria e incomprensible.

Esta insistente acumulación de objetos y esta atención para destacar su fragmentarismo, que puede deparar las más abigarradas acumulaciones pero nunca organismos o estructuras coherentes, impone a la escritura de Garmendia un segundo procedimiento típico: el uso y el abuso de la descripción, que crece y se ramifica en detrimento de la acción o de la equilibrada presentación de situaciones y que en cualquier momento irrumpe paralizando un desarrollo narrativo o demorándolo sin justificación aparente; la demora y la parsimonia con que el autor parece forzado a pintar cada irrupción de objetos, no bien ellos han excitado algún sentido del narrador; la inclinación por las cosas que con más destreza rompen la convicción de realismo seguro, las que introducen lo raro dentro de lo cotidiano, las que rompen lo habitual con figuraciones insólitas.

En ambos procedimientos es visible la influencia de la cosmovisión surrealista y, por ende, de las técnicas artísticas en que ella se resolvió. Tanto en sus teorizaciones como en sus creaciones (*Nadja* es un buen ejemplo) André Breton ha pesquisado las rupturas más discordantes de lo real, las aproximaciones entre datos carentes de ilación lógica o causal, acechando en ellos la revelación de ese se-

gundo universo que cancelaría y explicaría el aparencial en que parecemos entrampados, resolviendo sus contradicciones. Este último propósito no es igualmente perceptible en Garmendia: en cambio es visible la utilización del repertorio surrealista, algunas veces en sus formas ya esclerosadas (maniquíes, circos, tiendas funambulescas) pero otras veces, las válidas de su arte, descubriendo distintas asociaciones de objetos insólitos como los que puede deparar la circunstancia intransferible de ciudad moderna porque atraviesa su capital Caracas.

Pero aún más importante y original es la extensión que Garmendia confiere a la cosificación: en su novela ella no aparece como la sola expresión de una realidad construida, fabricada por el hombre y acumulada arbitrariamente en las ciudades, sino que se descubre como ley de la ciudad (tanto vale decir, de la sociedad) que, idéntica, sin variaciones, se aplica a la producción como igualmente a los seres humanos. Estos se cosifican como réplica fiel de la cosificación del decorado urbano; también como él se fragmentan, se parten, se desmenuzan. Salvo el reducto viviente que ofrece una conciencia secreta, débil, como sumergida en un continente objetivado,un punto focal que alienta suavemente desde el fondo lejano como unidad irreductible de la personalidad, todo lo que es humano y no es esa conciencia, resulta cosificado parejamente: el cuerpo, las manos, los órganos internos, la cara sobre todo, de los otros y de sí mismo. El personaje narrador verá las caras y figuras de los demás hombres, como las suyas propias bajo forma de una ristra de objetos desconectados entre sí, dueños de incoercible tendencia a la fragmentación sucesiva, entremezclándose con los objetos físicos de la realidad en un mismo plano homologante. De ahí que las caras sean casi siempre máscaras en la novela de Garmendia y máscaras, como la denominación lo indica, que escamotean la realidad; bajo sus falaces apariencias funciona ese punto insobornable que es la conciencia, quien no obstante es incapaz de modificarlas o imprimirles su energía. Pues la conciencia está prisionera del objeto cuerpo, está agobiada porque no obstante su encarcelamiento dispone de una independencia incomprensible, está martirizada porque vive dentro de una cosa y ella no es ni puede ser cosa.

Si el ámbito que rodea al hombre ciudadano se ha cosificado con ajenidad y falsedad de decorado de cartón piedra, si el hombre ha devenido un objeto alguna vez fabricado y ya desgastado y decrépi-

to por el uso, si estos objetos son multitudinarios hasta colmar el espacio y borrar toda huella natural y si además se fragmentan incontenible mente como ya lo hiciera otro objeto mítico (la escoba del aprendiz de brujo que prefigura la lucha contra los objetos que se independizan en los tiempos modernos), es forzoso volver a definir qué alcance tiene y en qué condiciones se ejerce la escritura narrativa. Sobre todo en un país, Venezuela, que se mantuvo apegado más que otras áreas culturales latinoamericanas, al concepto de que la narrativa duplicaba especularmente la realidad, tal como lo hicieron creer los maestros regionalistas (Pocaterra, Gallegos).

Para ellos ese proyecto no presentaba dificultades porque previamente rebajaron el dato realista a la categoría de coyuntura externa de un discurso interior y verbalizado que se elaboraba con los dobles fantasmales de los objetos, o sea, con las transposiciones simbólicas libremente decretadas por el autor; eso permitió otorgar a la realidad referida una notable y férrea unidad significativa, donde objetos, seres humanos, datos, aparecieron como argumentos de una demostración coherente, lógica y precisa, porque cada uno de esos elementos duplicaba las pertinentes articulaciones del discurso simbólico, primero y paralelo, que ése sí, por su naturaleza, podía disfrutar de toda la logicidad y racionalidad que el autor quisiera, aun como para llegar a extrapolarlas luego a la realidad misma, a la que se forzaba a aceptarlas.

De los narradores regionalistas a los vanguardistas de los años cincuenta, se fue desintegrando ese código que unificaba las dos lecturas paralelas: la de los datos realistas (imágenes, fenómenos, objetos) y la simbólica (estableciendo significaciones). Al desaparecer el código, esta última se esfumó, no dejando más que la nostalgia del apetecido orden mágico que concitan siempre las estructuras simbólicas y la primera se trasmutó en simple enumeración caótica, en la línea que ya analizara persuasivamente Leo Spitzer para la poesía contemporánea. La disolución del código fue inicialmente producto de la corrosión del agnosticismo sobre la cosmovisión religiosa, pero en la medida en que ésta, antes de morir, se trasladó a la cosmovisión humanística a la que decretó su solapada heredera, la corrosión agnóstica volvió a ejercerse sobre este *ersatz*, obviamente menos justificado y legítimo, paralizando toda posibilidad de que engendrara un nuevo sucedáneo.

En *Día de ceniza* es muy visible ese desfibramiento del código, den-

tro de la corrosión que sobre el viejo humanismo ejerció el existencialismo y, aún mejor, las corrientes del absurdo, con sus consecuencias nudas: una infinita e incoherente sucesión de fenómenos y cosas que con sobresalto golpean la conciencia del narrador y por otro lado una vaga, confusa, irresoluta nostalgia de un orden donde instalar ese panorama inconexo. De esta situación procede la nueva función de la escritura narrativa. A diferencia de los maestros regionalistas y sus elusivos discípulos de la generación del 28, los narradores vanguardistas, entre los que se encuentra Garmendia como su conspicuo representante, no tuvieron otro modo de apropiarse de lo real que concentrándose en los procesos fenoménicos puros, en el emerger de los objetos, en su transitar y desaparecer, que los llevaría fatalmente al indicado régimen de las morosas descripciones en que siempre parece acecharse la revelación que habrá de producirse en el devenir de las cosas y que no obstante siempre frustra las expectativas.

El único modo de apropiación de lo real que le queda a este escritor, es la descripción minuciosa de sus manifestaciones, de los objetos en que se expresa, de las operaciones de desintegración o de ruptura, de su sustitución y reemplazo incesantes. Lo cual no hace sino subrayar la estricta correspondencia existente entre los recursos literarios y las cosmovisiones, porque vista la pérdida de unidad significativa del universo que se ha producido con la desintegración de los códigos simbólicos, vista la carencia de un lazo que religue y explique y dé sentido a la aventura de los hombres y visto el opacamiento de las interpretaciones espiritualistas tradicionales que sólo perviven ya como elegantes giros artísticos, sólo queda como real la sucesión fenoménica que siempre parecerá incomprensible, insólita, absurda.

En la misma medida en que no resulta posible inquirir en el futuro (pues la cosificación del presente cierra toda expectativa del porvenir), sólo queda abierto el camino del retorno al pasado, pero aun éste, ahogado por la acumulación de los objetos en que la cosificación convierte al mundo. La incesante asimilación de la ciudad moderna cosificada genera la apetencia turbia de la vida pasada. Según sucesivas etapas, ella será la de la casa de la juventud en los barrios suburbanos, la de la casa natal en los barrios pueblerinos del interior del país, la de la naturaleza misma recobrando sus fueros, en fin, la de la materia viviente. Podemos seguir estos tramos para compren-

der que el personaje protagónico de *Día de ceniza* funciona en la línea divisoria que separa y aísla un pasado impregnado de una nutricia humedad natural y un presente bloqueado, seco y cosificado. Con claridad se lo percibe cuando se observa qué elementos concitan las imágenes del pasado. Así la casa del período de estudiante, el viejo Hotel Beyrut, es vista desde la perspectiva del tiempo transcurrido como un potente centro vitalizador donde parecen resonar los versos que Antonio Machado consagró a este tema: «Nosotros exprimimos/la penumbra de un sueño en nuestro vaso y algo que es tierra en nuestra carne siente/la humedad del jardín como un halago». De similar manera, dice Garmendia:

> El Hotel Beyrut era un caserón de dos plantas, un quiste de albañilería arraigado y ramificado en medio de aquel barrio de casas ancianas, y en cuyo interior proliferaba una densa vegetación de palmas y helechos. El olor a tierra mojada estaba en todas partes y la humedad pudría el papel de las paredes, un papel con rosas lilas desvanecidas (página 69).

Y si continuamos retornando en el tiempo y de la adolescencia pasamos a la infancia y volvemos al pueblo donde se ha nacido, a la evocación de padre y madre, encontraremos que se reinstala una imagen romántica, la de las ruinas, que consagra el triunfo de la naturaleza sobre las construcciones artificiales del hombre:

> A poco, la calle comienza a desintegrarse rápidamente: la ruina carcome las paredes y aparece, en grandes peladuras, el bizcocho del bahareque. Largas tapias protegen solares vacíos, olores calientes de cují, de chivos, de excrementos secos; y el monte acaba por tragarse las calles que llegan a ser senderos tortuosos, hasta que se impone la sabana de tierra rojiza y agrietada (p. 83).

Como vemos, aun las puras descripciones fenoménicas a que el narrador ha quedado reducido, no son suficientes para cubrir la soterrada demanda de sentido que sigue alentando una vez esfumada la lectura simbólica de los textos literarios. Estos siguen reclamando, si no símbolos interpretativos, sí significados, que sólo parecen alcanzables si se intenta el retorno al pasado, operando una inversión de la actitud cognoscitiva: en vez de registrar incesantemente las insólitas novedades del proceso presente de la cosificación, buscar compensarlas con imágenes antiguas que han sido sometidas a la elaboración del tiempo. Pero en esa búsqueda en el pasado, tampoco se encuentran sino cosas, con la diferencia de que sobre esas

cosas ha pasado el tiempo, han envejecido, se han deteriorado. Y esta circunstancia inevitable hace que el intento de apropiación de la realidad, otorgándole algún sentido, se convierta en una «investigación de las basuras» como la que propusiera Adriano González León en el período afiebrado de El Techo de la Ballena. Un universo de objetos, un universo en fragmentación, un universo que ha sido fuertemente usado y sobre el cual pasa vigorosamente el tiempo, es obligadamente un basural. Cuando en vez de mirar a los puntos limpios y asépticos de la ciudad moderna, se vuelve la cabeza a la ciudad elaborada por el tiempo, se efectúa una inmersión en el basural, descubriéndose entonces un sistema de proporciones estrictas, que permite atisbar alguna unidad dentro del conjunto. La sociedad opera con los objetos, como el tiempo opera con los individuos y como el cuerpo opera con los alimentos. El paralelismo de estos tres niveles, la reproducción en cada uno de ellos de los mismos procesos, establece equiparaciones sorpresivas: la sociedad del consumo que se abastece de innúmeros objetos y cosas y los trasmuta en un desecho igualmente innúmero, es de la misma naturaleza que la materia viva de que están hechos los hombres y que se transmuta en horribles formas y degenera sin desaparecer y también semejante a la elaboración digestiva de los alimentos con su complementaria tarea excretoria. Todo es lo mismo. Cada nivel está aferrado a los otros en situación de dependencia. Si en uno se produce una alteración también se la reencontrará en los restantes.

Ya fue demostrado por el psicoanálisis contemporáneo (Norman Brown) el lazo que unifica la estructura de la sociedad capitalista moderna con la ideología religiosa protestante que la ampara y con las funciones digestivas y excretorias, partiendo para ello de la conocida asociación del dinero y la mierda que fundamentó Sigmund Freud. En *Día de ceniza* el novelista maneja esta equivalencia sociológica y psicológica, dotándola de una persuasiva manifestación artística. Las basuras son triples: los desechos de la sociedad cosificada, las decrepitudes de los cuerpos humanos, la mierda que arroja el tubo digestivo, pero también esas basuras podrán reencontrarse metafórica o simbólicamente, en las capas de la vida espiritual: podrán ser los fracasos en que se han tornado las ambiciones de antaño, podrá ser «la pérdida del reino que estaba para mí», podrá ser la esterilidad, el vacío, la desintegración del punto focal de la conciencia que aún resistía a la cosificación. Investigar las basuras es buscar armo-

nizar los diversos niveles y en definitiva es ejercitar la única forma de apropiación de la realidad que le resta al ser humano. Se trataría de una humanización de las cosas, de una religación, entre las paralelas estructuras de cosas, materias, espíritus, atendiendo a sus equivalentes procesos de transformación y fatal decrepitud:

> Leopoldo se movía en medio del sucio como en nicho tibio y cultivaba pequeñas fruiciones lentas y estudiadas. (p. 147).

De ahí que la amplitud que asume en *Día de ceniza* la investigación de las basuras, consigue un serio y responsable (aunque vano y condenado) esfuerzo por la humanización del universo cosificado en que se han encontrado encerrados el autor y los personajes de la novela. Como si todos ellos, llegados del fondo de la provincia, de un remoto pasado que remeda lo natural, hubieran desembocado en una ciudad destructora, toda hecha de presente y de modernidad, sin valores de ninguna especie, sometida por entero a la cosificación de una sociedad implacable. No se detiene esta humanización en los retornos al pasado, sino que se percibe en la aprehensión sostenida de los desechos humanos que van apareciendo periódicamente en la novela como resplandores gratificantes. Porque su horror aparencial es, paradójicamente, certificación de la pervivencia de lo humano tras las atroces perversiones que el tiempo, la evolución de la materia, el cambio, introducen en los seres vivos. Un solo ejemplo:

> —Dame un tabaco de a real —dijo una voz de gargarismo—. Acababa de asomar al nivel de la barra el busto de un viejo; hombros vencidos, polvorientos y una cara de gran tamaño roturada por arrugas profundas y secas. Venía murmurando un regaño ininteligible, y cuando el isleño le extendió el tabaco, puso a la vista dos muñones pulidos que apenas le sobresalían de los codos. Con esos dos bulbos barnizados capturó hábilmente el tabaco llevándolo a los labios. Encendió con el fósforo que le acercó el isleño, y allí permaneció un momento mirando la brasa, volviendo a sorber, sumiendo los carrillos y expulsando torrentes de un humo leñoso y pesado. Los dedos gruesos del isleño le escarbaron el bolsillo de la camisa hasta encontrar una moneda. Al desprenderse del taburete, el viejo desapareció por completo bajo el mostrador. Sus pantalones, largos y holgados, descendían anillados como gusanos (p. 37).

Pero este esfuerzo tenaz de humanización, mediante la investigación reiterada de las basuras, no alcanza. Podría decirse que está condenado a la superficialidad, porque atañe a objetos autónomos e in-

conexos cuyo descaecimiento individual registra pero sin lograr vincularlos entre sí dentro de una estructura. Lo que se percibe es la nostalgia de un orden, de una cosmovisión, que confiera unicidad a las peripecias sueltas, a los personajes inconexos, a las situaciones ocasionales, a los decorados insólitos. En el punto en que se encuentra el narrador, esa cosmovisión no parece posible como emanación de la problemática moderna y contemporánea, sino como residuo y recuperación del pasado. Y tan antigua como que procede de la panoplia cristiano-católica, aunque ya no ostenta la intensidad de la creencia, sino más bien una supervivencia estética todavía capaz de transportar significaciones. Esa cosmovisión antigua, a la que apela el autor para coordinar el material suelto de la novela, ese particular hervor de situaciones dispersivas de la narrativa de Garmendia, dentro de una armazón que le confiera unidad y sentido, está representada por el título de la obra: *Día de ceniza.*

Antes de considerarla en detalle, registremos la conclusión a que llegamos: la realidad presente del universo cosificado no es posible aprehenderla significativamente si no es apelando a imágenes del pasado (proceso de decrepitud de los objetos) o a cosmovisiones igualmente pasadas y lejanas, que vuelven a resonar o a servir para dar cohesión. Es interesante observar que la cosmovisión antigua, neocatólica, a que apela Garmendia para dar unidad a su novela y reducir la pluralidad reiterativa a significado, le llega a través del tema de las máscaras que ya apuntamos como una de las manifestaciones de la cosificación.

El tema de las máscaras, que desde Nietzsche ha tenido caudaloso despliegue, no es manejado explícitamente por Garmendia. Sin embargo, lo provee de múltiples coyunturas el relato, cuando los rostros, las manos, los cuerpos, se figuran máscaras, objetos reales que no están conectados a personalidades, sino que funcionan como aditamentos ajenos a ellas, ingobernables, por lo común sórdidos. Visto que a través de ellas se formulan los juicios sobre los seres humanos, al punto que Garmendia muchas veces no va más allá de la descripción de una cara o una figura para situar a un personaje, puede inferirse la inseguridad que acecha a lo real y a las interpretaciones intelectuales correspondientes, que sólo serían discursos sobre máscaras.

Del mismo modo, puede pensarse que la ciudad toda es también una máscara, aplicada sobre el rostro de la naturaleza y tampoco li-

gada a ella como veraz emanación sino impuesta sobre su realidad peculiar. Con lo cual la sociedad urbana estaría formada por máscaras de lo humano que deambularían por un universo de enmascaramientos de la naturaleza. Como si esta confusión fuera poco, en una vuelta de tuerca, todo el conjunto es sometido a otro enmascaramiento, aquel propio de la fiesta de carnaval.

El «día de ceniza» que da título a la novela, será el día final que cierra este baile de máscaras o aquelarre; es el día en que, según la liturgia profana o según la católica que la heredó o según la humanística que la prolonga, se impone el retorno a la verdad luego del extravío de los días consagrados a la carnestolenda, la vuelta al trabajo, a la costumbre, a la vida de siempre, abandonando el goce de la carne y el enmascaramiento de esa carne bajo atuendos ficticios. El «día de ceniza» es aquel en que los hombres deponen sus máscaras y simbólicamente corresponde a una despedida de la carne, a una recuperación del espíritu. La novela va manejando desde las primeras páginas el tema del carnaval y lo va graduando en cada vez mayores intensidades, con participación más vigorosa e interior de los personajes, en especial del protagonista Antúnez que establece la línea dorsal de la novela. Hay una locura que va creciendo, que se va sosteniendo con alcohol y sexo, muletillas imprescindibles para conservar el tono realista en que está impostada la obra, pero que se va desbordando en pesadillas, sueños, fantasmagorías, donde muchas veces el autor se desprende de la búsqueda de las coyunturas realistas indispensables. En el capítulo XIV hará aparecer una tienda de disfraces, atendida por sórdidos personajes, en un boceto de ese incipiente aquelarre a que quiere llevar a su personaje, y será desde ese escenario, ahora arrasado al concluir el carnaval, que nos será dada la noticia de la inesperada muerte de Antúnez:

> Las falsas palmeras, cuyo papelaje engrudado disfrazaba las columnas, lo mismo que los muñecos panzudos y el Momo borracho montado en una burro de trapos, todo había quedado desmembrado, pateado, escarnecido; mientras la tripa de papel pintado, el desecho pisoteado del cotillón, formaba matorrales bajo el desorden de las mesas y las sillas de hierro; era una masa humedecida, un vómito apenas digerido, con olores de melaza y lúpulo (p. 201).

La novela puede definirse como una narración que se concentra sobre el largo fin de semana que corresponde al carnaval, desde el último día hábil anterior a la fiesta, hasta el día posterior, «de ceni-

zas», que la clausura, tiempo que sucesivos *flashbacks* duplican con la incorporación del pasado, el período anterior de las vidas de Antúnez y demás amigos, que juega contrapuntísticamente con la realidad hipertrofiada que muestran los días carnavalescos. Durante estos días, rige el principio que sarcásticamente fue definido por el apóstol (San Pablo) para aquellos que no creían en la resurrección de la carne, en la vida perdurable, en el perdón de los pecados: «Comamos y bebamos porque mañana moriremos». Durante ese tiempo no es el alma (o la conciencia o el yo) la que vive exultante, sino los cuerpos entregados a su concupiscencia, al alcohol, al sexo, a la diversión, a una trasmutación cuyo signo es dado por ese enmascaramiento que apaga por un tiempo a la que en la Edad Media llamaban los poetas «la Señora». Una ciudad que es máscara deformada de la naturaleza, unos hombres que son máscaras de sus conciencias, se reenmascaran para alcanzar el punto más alto de la enajenación, se atiborran de alcohol y de comida, corren tras los acoplamientos ocasionales, buscan fervientemente alcanzar el tono jubiloso de la farándula, de tal modo que la mutación que se produzca cuando irrumpe el «día de ceniza», que es el del desenmascaramiento, del reencuentro con la verdad, se constituye en un salto literalmente mortal. Al menos para Antúnez, el protagonista de la novela.

Lo propio de las máscaras es su intensidad discorde: cada una un orbe distinto, cada una un objeto independiente, irreductible a otro, cada una la potenciación extremada de lo distinto, lo raro, lo exagerado, lo irreal. Las máscaras son la imposible unidad del universo, remplazada por la acumulación abigarrada de efectos, de trazos discordantes, de notas inarmónicas. Las máscaras postulan la disgregación de todo lazo que vincule y explique a la realidad, pero son a la vez la exaltación más furiosa, por irresponsable y ajena a la eticidad, de las energías demoledoras que hay en los objetos y en los seres humanos cosificados. Para un análisis católico, las máscaras marcarían el episódico triunfo de lo demoníaco; para un análisis humanístico, la enajenación del cuerpo y sus consumos de desmedro del equilibrio espiritual de la vida; para un análisis sociológico marxista, una nueva trasposición simbólica, por la cual los productos de la sociedad burguesa envenenan al hombre alienándolo de su humanidad. Dentro de la novela los distintos análisis se alternan, superponen y confunden: si por el título es una lectura católica la que parecería propiciar el autor, los contextos en cambio apuntan fre-

cuentemente a las otras lecturas, aunque ninguna de las tres restringe otras posibles, vista la asombrosa labilidad de las imágenes, su directa fluencia desde un rico inconsciente que les otorga múltiples significaciones posibles.

Si, como apuntamos al comienzo, el comportamiento de los personajes queda en esta novela prefijado por la ley que rige a la ciudad, deberíamos reencontrar en las peripecias de los personajes los temas que en este universo cosificado hemos reconocido: el pasaje del tiempo sobre los objetos, la pretendida y sórdida humanización, el descaecimiento en la decrepitud. Y así es: el signo que marca a estos hombres jóvenes, miembros de una ascendente clase media, gozadores de la vida, es claramente el fracaso. Son fracasados en un sentido profundo y oscuro cuando más triunfadores de la sociedad se presentan. En algún momento corresponderá vocearlo (*in vino veritas*), develando lo que evidentemente es una temida verdad si atendemos a la furiosa reacción del inculpado.

Es un singular fracaso que casi resulta simbolizado en el hecho de que la mayoría de los personajes (profesionales, burócratas, industriales) son poetas frustrados: del Paredes que copia desvaídamente a Neruda hasta el comerciante Belandia que en pleno martes de carnaval no vacila en desenterrar sus manuscritos, todos ellos han escrito en su juventud, han confiado en esta disciplina del saber y de la belleza, pero han seguido adheridos a esa esperanza aun después de haberla desertado, porque no se han atrevido a destruir los papeles, porque reencuentran los poemas juveniles en la cartera de la mujer enamorada, porque siguen soñando con que volverán a la literatura y al arte luego de este período en que todos han debido ceder a las demandas de la sociedad, a la necesidad de vivir, de comer, vestir, enriquecerse, dando la espalda a las ambiciones líricas en provecho de los buenos negocios que propone la vida adulta.

Pero estos presuntos beneficios que comienzan a coronarlos (aunque todavía están a la búsqueda ansiosa del buen cliente) no acarrean satisfacción sino, exactamente al contrario, vacío espiritual, desconcierto, tedio vital, angustia, descontento. En el nivel de la vida espiritual se reproduce el proceso anotado en los demás niveles y la decepción es el producto que equivale al descaecimiento, a la decrepitud, que observábamos. La sucesión de pequeñas, mínimas acciones, en que se resuelve el avance de la novela, y que son repetitivos encuentros, comidas, acoplamientos, diálogos insustanciales,

borracheras feroces, trámites para conseguir influencias o dinero o negocios, relaciones públicas, todas ellas funcionan como coartadas del tedio vital, como maneras de llenar el vacío, como calmantes de la insatisfacción y la angustia.

La novela propone parejamente una diagnosis de una sociedad, atravesando todos los niveles en que puede situarse un problema global, desde los edificios que conforman la ciudad hasta el sentimiento de vacío y la conciencia oscuramente e inexplicablemente culposa de los personajes. La coherencia con que se plantea la misma interrogante en todos los campos, revela la unidad de significación a que aspira el autor y que directamente se contrapone y contrarresta la dispersión y variedad de los materiales, su inconexión y su irresolución.

La experiencia significante es desalentadora: nada concreto, claro, nítido, se alcanza por esta vía. La confusión es la norma que rige la vida citadina como también la psiquis de los personajes y también sus destinos: es la confusión del basural en que se trasmuta lo real y en un estrato aún más hondo y enigmático, esa confusión se llama «el magma». Reaparece aquí un tema que fue especialmente querido por los integrantes de El Techo de la Ballena y que sirvió de orientación al arte informal de Contramaestre. El primer manifiesto del movimiento fue en verdad el titulado «El gran magma», que apareció en *Rayado sobre el Techo Nº 1* (marzo 1961), habiéndolo escrito en colaboración, siguiendo la técnica del «cadáver exquisito», Contramaestre, Gonzalo Castellanos, Caupolicán Ovalles, Juan Calzadilla, Salvador Garmendia y Edmundo Aray. Ese texto concluye diciendo: «El techo de la ballena reina entre los amantes frenéticos, dueño de una irreconquistada materia». Esa materia puede ser la del «Homenaje a la Necrofilia», o la de la Exposición «Los Tumorales», donde se pesquisaba «su sentido oculto, su contenido (llámese pus), su expresión como pústula salvaje y descarnada, su grito, su glu-glu de cuerpo ahogado que dialoga hacia la superficie a sabiendas de la sordera del mundo. Es evidente que el tumor, en la desesperación de su crecimiento mortal, invade nuestras calles y un aliento de carroña oscurece las ciudades» (Contramaestre, 1967).

La investigación de las basuras puede servir de antecedente para la investigación de la materia, del «magma» informe, de la pura y rabiosa explosión de la materia que subvierte el mundo de las formas, en una rebelión que tiene hondas raíces en las demandas del

inconsciente, restaurando conjugadamente diversas apetencias. Contramaestre define a Alberto Brandt diciendo que «su pintura se halla a punto de orgasmo, al borde de la lactancia», agregando que «succiona las mamas de la ciudad, la piel colgante de la ballena», «su pintura fascina al intestino, es sabor pesado de ingle que no respira por encima de las ropas», donde los diversos términos apuntan a esa viviente, interior e incontenible energía de la materia.

Simultáneamente a este nuevo campo diseñado por la pintura informal, la literatura había abierto la posibilidad de las zonas prohibidas del asco y la abyección (como diría Gide) a través de los iniciales textos de Jean-Paul Sartre (*Le mur*), a los que se agregaría la experiencia «viscosa» de Roquentin en *La nausée*. Aquí está la propuesta, decididamente, la investigación de la materia, a través de su manifestación «magmática», o sea, en su viscosidad e informidad, habiendo sido esta línea del pensamiento sartreano la que malbaratada por las interpretaciones superficiales hizo del existencialismo de la segunda posguerra una suerte de naturalismo redivivo, una nueva complacencia en la suciedad, la brutalidad, lo material por oposición a la concepción tradicional y algo hipócrita del espíritu.

La narrativa de Garmendia en este período «ballenero» está soterradamente marcada, más que por la lectura de Sartre, por la apertura que sus libros produjeron en las experiencias que podían ingresar a la literatura y en los tropismos que podían examinarse para pesquisar las atracciones y repulsiones de la conciencia. Pero se inscribe en una búsqueda que desborda una restricta influencia literaria, porque pertenece a una manera de la imaginación en contacto con las materias blandas, viscosas o resinosas, tal como lo percibe Bachelard (en *La terre et les rêveries de la volonté*, cap. V), lo que constituye una vía para detectar la singularidad del inconsciente-tipo.

La apelación al «magma» bajo las diversas manifestaciones con que puede presentarse esa materia primaria, desde el barro húmedo hasta la mierda tibia pasando por la viscosa conformación de órganos internos o la sociedad mucilaginosa, mantiene una conexión estrecha con la imagen de la «ballena» y con los mitos que la han venido circundando a lo largo de la historia (como el bien conocido de Jonás), de tal modo que puede pensarse que la elección del nombre que se dio El Techo de la Ballena, responde a un asociacionismo psíquico cuyas raíces están en el erizamiento o la actividad del inconsciente en un determinado momento de la vida de un grupo de jóve-

nes intelectuales enfrentados a las circunstancias de su ciudad y tiempo. Aunque habría que cernir con más precisión la imagen compuesta inicial (que incluye una ballena y un techo de ella), las frecuentes alusiones de los miembros del movimiento al tema de Jonás que puede vinculársele y su manejo interpretativo, ya social, ya psicológico, de la deglución y la liberación de Jonás del vientre de la ballena, permiten investigar la secreta conexión del «magma» con el complejo de Jonás. Acerca de éste, dice Gastón Bachelard en el capítulo que le consagra (V) en su libro *La terre et les rêveries du repos*:

> Si on leur demande (aux psychanalystes) d'où vient l'intêret, plus ou moins sérieux, aporté aux images de Jonas, ils répondent: «c'est un cas particulier du processus d'*identification*». L'inconscient a, en effet, un étonnant pouvoir d'*assimilation*. Il est animé par un désir, sans cesse renaissant, d'assimiler tous les événements, et cette assimilation est si complète que l'inconscient ne peut plus, comme le fait la mémoire, se détacher de ses acquisitions et ramener au jour le passé. En lui le passé est inscrit, mais il ne le lit pas. Cela rend d'autant plus important le problème de l'expression des valeurs inconscientes.

Como anotamos a lo largo del análisis de *Día de ceniza*, la refluencia hacia el pasado, hacia períodos lejanos de la infancia y aún más distantes, embebidos en la prehistoria de la materia viva, que se registra en las experiencias de los personajes centrales de la novela, es un esfuerzo de compensar la multiplicidad devorante de los datos nuevos que provee a la conciencia la vida urbana y que se formulan en desmedro de la identificación honda de la personalidad. En este sentido, puede entenderse el movimiento titulado El Techo de la Ballena, como un oscuro, ardiente, revuelto intento de recuperación de la identidad (de la personalidad profunda) en el momento en que ella resulta subvertida por la estructura de la nueva sociedad urbana que se ha desencadenado sobre el país siguiendo mimética, servilmente, el modelo que le proponen las grandes ciudades modernas de la época. En la subversión y destrucción de la personalidad preexistentes, a consecuencia de la acumulación de datos renovados y de propuestas ajenas que se le formulan a la conciencia, el esfuerzo de aferrarse al punto de identificación genera una rebeldía confusa e inerme, provoca un grito de protesta incomprensible, desencadena una agresión rabiosa contra todo lo que está socavando las bases firmes de la conciencia. Y por lo mismo origina una afluencia brusca de materiales del inconsciente, una defensa rabiosa de esos

valores, más allá de todo análisis racional o discursivo, una impregnación con ellos de todas las jerarquías intelectuales, una inmersión en sus pulsos veraces e incomprensibles.

La misma problemática es la que registramos en *Día de ceniza* (y que podría ampliarse mediante la consideración de los cuentos de *Doble fondo*), por lo cual la novela se ofrece como el paradigma literario de una época de la cultura venezolana, como la interpretación siguiendo sus napas más profundas, de una circunstancia personal del escritor, de la circunstancia afín de un grupo de escritores y de artistas y, en lo que tiene siempre de privilegiada la experiencia de estos seres, de la circunstancia que vive una totalidad social o al menos un importante sector de ella, puesto en trance de transformación que arrasa sus valores, desintegra su personalidad y subvierte las bases de su identificación.

Si Garmendia no sigue los esquemas políticos o sociales que interesaron a los «balleneros», en cambio comparte las bases de esos esquemas, las grandes fuerzas que los movilizaron y les llevaron a hacer de centro de su aventura, la restitución del magma, «la materia en ebullición, la lujuria apagada de lava». Y aunque en su «premanifiesto» se negaron a ser interpretados como «*mediums* de ningún irracionalismo ni de ninguna idea que pueda tener relación con la subconsciencia», de hecho fue eso lo que revalorizaron al afirmar a renglón corrido que vivir no es saber, que lo importante es vivir, o sea, movilizar todas las energías actuantes de la vida, lo que incluye las procedentes del inconsciente, aunque no se pueda razonar con claridad respecto de ellas. En efecto, decían: «Demostrar que la ballena, para vivir, no necesita saber de zoología, pues toda vértebra tiene su riesgo, y ese riesgo, que todo acto creador incita, será la única aspiración de la ballena». Cuando años después (agosto 1964) González León trata de contestar a la pregunta enigmática y central, ¿por qué la Ballena?, apelará al concepto de totalidad («porque la ballena está en el medio de la bondad y el horror, sujeta a todas las solicitaciones del mundo y cielo»), que visiblemente responde a una racionalización que no es suficiente para desentrañar las pulsiones inconscientes que depararon ese símbolo. Es mucho más rico, misterioso y sugerente que las explicaciones que de él pueden darse, y tiene mucho más que ver con las reclamaciones creadoras del inconsciente en un momento en que se lo intentará domesticar bajo el régimen de prestaciones y de racionalización extremada de la nueva socie-

dad neocapitalista que emerge en Caracas, provocando una rebelión, un atroz golpe de sus aletas natatorias contra los obstáculos que lo embridan demostrando su potencia, más fuerte que la de los rascacielos y autopistas de Caracas, más libre que todo el sistema social que allí rige, más bella, lúdrica y gozosa que todo lo que puede ofrecer esa irrisoria sociedad del consumo en germinación.

UNA CUENTISTICA ESENCIAL Y CONCENTRADA

1. El género «cuento»

El universo original de Salvador Garmendia puede percibirse, perfilado y concentrado, como en la imagen que ofrece un espejo convexo, en sus libros de cuentos[1], de tal modo que una totalidad narrativa que dispone ya de cinco novelas, logra en la cuentística reducir las dimensiones, acrecentar las calidades intrínsecas, definir nítidamente los contornos de una experiencia literaria singular. Todo ello sin perder nada de la complejidad de las obras mayores y proporcionando, a la vez, un secreto laboratorio para la búsqueda de nuevas fórmulas artísticas, al grado de que los libros de cuentos se constituyen en el terreno propicio para los cambios temáticos, para las invenciones extremadas, que luego más ortodoxamente se despliegan en las novelas.

Esta esencialidad responde al manejo intensificado, en los volúmenes de cuentos, de los temas y las estructuras estilísticas típicas de Garmendia, y no a una adecuación de ellos a las condiciones específicas del género cuento. Al contrario, en *Doble fondo* (1966), en *Difuntos, extraños y volátiles* (1970) y en *Los escondites* (1972), el género cuento no alcanza sino dificultosamente ese nivel autóno-

---

[1] La cuentística de Salvador Garmendia comprende, a la fecha, tres volúmenes: *Doble Fondo*, Caracas, Ateneo de Caracas, 1966 (con segunda edición: Buenos Aires, Galerna, 1968), recopilación de doce cuentos breves con manifiesta inspiración unitaria; *Difuntos, extraños y volátiles*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1970, colección heteróclita de veintidós textos de dimensiones irregulares y que tiende un abanico entre sus cuentos de *Doble fondo* y una inspiración formalmente renovada que signa a los cuatro primeros textos; *Los escondites*, Caracas, Monte Avila, 1972, veinticuatro cuentos breves que prolongan la búsqueda del volumen de cuentos anterior, confirman los libérrimos procedimientos literarios puestos en práctica y se incorporan decididamente al género fantástico.

mo que ha defendido la crítica venezolana, estudiando y teorizando el cuento separadamente de las demás formas de la narrativa como el relato, la novela corta, la novela, el apólogo, etc. Cuando Garmendia apela a las formas recibidas de la cuentística hispanoamericana y compone cuentos sobre los modelos del realismo y el costumbrismo tradicionales, con su exposición, desarrollo y desenlace lógicamente tramados y su apelación al detalle verosímil («El occiso» en *Doble fondo*, «Sábado por la noche» en *Difuntos, extraños y volátiles*), se debilita la peculiar energía de su escritura y la amplia impregnación de atmósferas que la caracteriza, con lo cual presenciamos un opacamiento de la original visión que sirve de aglutinante de su creación.

Al contrario, cuando sus cuentos resultan menos «cuentos» en su sentido retórico consagrado y pueden confundirse con fragmentos narrativos, descripciones obsesivas o son meros retratos de personajes —así titula, «Personaje», una serie de *Difuntos, extraños y volátiles*— o apuntes que podrían estar destinados a la composición de obras mayores, se alcanza una tensión estilística y una nerviosa, inquietante captación de la realidad, que los dota de superior estatura artística. Si se examina desde el ángulo del género literario, la totalidad de cuentos contenidos en los tres volúmenes publicados, se comprueba una evolución gradual y persistente que ha llevado al autor del modelo convencional, heredado de la cuentística regionalista, a un sistema de prosas independientes, equiparables a las concentraciones líricas de la poesía por su fuerza y su capacidad de significar, simples diálogos a veces o veloces bocetos de situaciones insólitas, para pasar por último a una narración breve que rota sobre una situación o un personaje, sometidos a un tratamiento libérrimo que con frecuencia utiliza las técnicas de la narración fantástica o simplemente maneja climas oníricos, bizarros, extravagantes, en los lindes de un realismo algo debilitado.

Los primeros textos son cuentos tradicionales, donde se produce una tensión entre las estructuras literarias rígidas, apoyadas en la enumeración realista y la valoración psicológica, por una parte, y por otra los temas peculiares de Garmendia donde lo extraño, lo morboso, lo descompuesto, buscan manifestarse; ambos materiales son contradictorios y sus respectivas modulaciones frustran con frecuencia la plenitud artística. Los textos segundos señalan una primacía de los temas profundos y obsesivos de Garmendia, en detrimento

de las estructuras literarias recibidas, las que se resquebrajan, se amoldan torpemente a la necesidad expresiva que mueve al escritor. Los textos últimos, que ya aparecen en *Difuntos, extraños y volátiles*, pero que sobre todo dan la tónica de *Los escondites*, señalan la adecuación de formas y asuntos, la cual se logra mediante el manejo de un nuevo modelo, el del cuento fantástico, que tiene en la literatura del siglo XX una larga elaboración, pero que Garmendia al parecer recibe por la mediación de la cuentística de Julio Cortázar, vista la aplicación de alguno de sus recursos (el arte de la transición, por ejemplo) y también de algunas de sus obsesiones temáticas.

Por lo anterior, la cuentística de Garmendia no revierte obligadamente a un estudio general de su obra narrativa. Reconocemos que marca a estos cuentos una nota autonómica. Ella autoriza una lectura independiente: la libertad de la composición, el arrojo y soltura en el manejo de los materiales, la caprichosa combinación de elementos con aire experimental, la audacia para el uso de las sensaciones nauseantes pero también de una purificada y aérea fantasía, revelan comportamientos literarios específicos. Posiblemente puedan atribuirse a las más breves dimensiones del género cuento que, según enseñaba Edgar Allan Poe, propicia más altas intensidades, tensiones más extremadas, pero también pueden atribuirse al carácter fragmentario que frecuentemente se percibe en estos textos y que, al dislocarse de sus contextos mayores, autoriza el desarrollo de las leyes internas de la narración, cuando no de la escritura, al margen de las imposiciones narrativas globales.

Aun en los casos en que podemos reinsertar los cuentos (es el caso de los mencionados de *Doble fondo*) dentro de la series de las novelas, siempre funcionarán como entremeses ardientes donde se acrecientan y resuenan excesivamente los temas y las situaciones que en las novelas insumen un tiempo y se mueven según circunstancias más próximas al verosímil psicológico. Se trata, nuevamente, de la brevedad y la libertad peculiares de esta concepción del género del cuento, las que conducen a Garmendia hacia territorios desprendidos de las leyes del discurso verista, permitiéndole operar súbitos desplazamientos en esas dos coordenadas que maneja alternativamente para su escritura: la temporal, que es siempre de escaso brillo y decisión, y la espacial, donde alcanza un virtuosismo, nada usual en la narrativa latinoamericana.

La irregularidad con que funcionan esas dos lanzaderas, alterando

repentinamente las normas a que venían plegándose, confiere a los cuentos de Garmendia, sobre todo desde el segundo período, una carga explosiva: pareciendo invenciones sacadas de la realidad y tratadas realísticamente, evidencian una tensión interna, una rebelión con esas ataduras, como si fueran a estallar o se volaran. Efectivamente, esos textos parecieran globos, siempre prontos a volarse, de tal modo que uno de los temas de esa cuentística —el vuelo, en sus variadas manifestaciones oníricas y con su flagrante carga sexual— puede representar en el plano temático el funcionamiento de esa liberación del verismo lento, pormenorizado, mustio, que recorría los primeros escritos.

Así se lo registra en «El vacío», un cuento de *Doble fondo*, donde el tema de la caída espantable e incesante en el vacío, de clara inspiración pesadillesca, todavía se organiza con apariencia realista aunque admite disociaciones psicológicas. Con mayor libertad reaparece en *Difuntos, extraños y volátiles*: en «El viaje», «Vuelo y colisiones», «Difuntos y volátiles»; en este último, la caída se trasmuta en vuelo y el vuelo en felicidad, plenitud de una recuperada entrega: «pero yo no podía saber más nada, porque me había soltado de la ventana y andaba por ahí, volando». En una literatura tan penetrada de las imágenes materiales, como es la de Garmendia, esta aprehensión del vuelo sutil y gozoso parece marcar un cambio interior de la cosmovisión que se traduce en múltiples soluciones artísticas concretas. Así, la mencionada felicidad para la transición, sustituyendo las anteriores soluciones basadas en el asociacionismo libre o en el *flashback* cuando no en el *racconto*, revela la conquista de un funcionamiento aéreo, leve, una escritura dibujada con diseño pulcro y fino. Si en el volumen *Los escondites* no se hallan ejemplos de vuelo tan categóricos como los citados de *Difuntos, extraños y volátiles*, en cambio la mayoría de los textos está penetrada de la liviandad del fantástico, de la variación constante de escenarios, situaciones, personajes, dentro de brevísimos relatos cuya esponjosa levedad responde a una contaminación del espíritu del vuelo.

Lo que en este último volumen se presenta como una conquista fundamental, es una destreza de la imaginación para articular la multiplicidad de sensaciones o de imágenes en un tejido único, lo que al nivel de la escritura se manifiesta por una acrecida capacidad de precisión, una superación del sistema acumulativo y repetitivo que en las novelas establecía las intensidades narrativas, y un desarrollo

de las conexiones entre elementos disímiles que se religan gracias a la libertad para barajarlos que instaura el fantástico. No implica que necesariamente esas virtudes correspondan sólo a tratamientos fantásticos, dado que algunos de los mejores cuentos manejan historias realistas que al ser abreviadas en las dimensiones del cuento, fuerzan resoluciones irreales para traducir largos paneles discursivos, como es el caso de «Las órdenes» o del cuento que da título al volumen, «Los escondites».

Más claramente que en sus novelas —donde sobreabundan los materiales de sostén o de relleno de la exposición realista pormenorizada, que equivalen al famoso y denostado «La marquesa salió a las cinco»—, en los cuentos de Garmendia se vuelve ostensible la tendencia obsesiva de su creación, lo que él mismo ha llamado la actitud «maniática» o, lo que vinculado a las formas de la observación, ha definido como una «ansiedad maníaca». No aborda la narración para exponer una totalidad real con su pluralidad de criaturas e incidentes, sino para proporcionar atisbos fragmentarios de una obsesión intensa, reiterada, morbosa a veces, angustiosa las más de las ocasiones, que le sobreviene inexplicablemente y que se le impone por encima de la vigilancia racional de su conciencia, concentrándolo en un único punto que lo hipnotiza.

Por lo tanto, la literatura asume en él la función de realizadora y al tiempo de exorcizadora de alucinaciones o neurosis, tal como se ha visto en maestros anteriores, del tipo de Onetti o quizás de Rulfo, que a pesar de sus incursiones por realidades variadas han concluido siendo monotemáticos. Detrás de la mayoría de los cuentos de Garmendia, éste podría determinar, tal como lo hizo Cortázar para *Bestiario*, una génesis apoyada en experiencias obsesivas, salvo aquellos pocos relatos donde tal génesis ya ha sido objeto de reelaboración mecánica, deviniendo retórica. Los cuentos auténticos nacen de una hendidura entre una experiencia atormentada de la realidad y la trasmutación que cumple la imaginación para compensar o acaso extremar aquella inicial irritación que resultaba incomprensible y no obstante —o por lo tanto— torturadora.

Convendría, sin embargo, desentenderse de este aspecto genético —por el cual nos remontaríamos dentro de la modernidad, a Kafka, y en la historia de la literatura, a los románticos alemanes—, ya que nos remitiría solamente a una psicología del arte. Conviene sustituir esa pesquisa genética por una primera descripción caracterológica

del material que nos permita enfrentarnos a la experiencia del texto más que a las vaguedades o confusiones de la pesquisa psicológica de los motivos. Antes de hacerlo, no obstante, recojamos de esa zona genética sus manifestaciones más evidentes sobre la expresión literaria. Ellas son: repetición de asuntos sobre la fórmula consagrada de «tema y variaciones»; alta temperatura emocional que inunda las estructuras estilísticas y a través de ellas permea significados oscuros; ininteligibilidad estricta de la peripecia que se vierte en las indecisiones del relato, en el fragmentarismo que merodea al creador y que por último desemboca en la sorda resonancia de los cuentos, cuyos puntos de conflagración muchas veces son bien anteriores a su desenlace y poco tienen que ver con él.

Tanto la tensión neurótica como el crecimiento ingobernable de las obsesiones, tienen manifestaciones literarias claras, cuya definición se alcanza cuando se procede a hacer la descripción externa más simple de los cuentos. Esas manifestaciones son la consecuencia del manejo simultáneo y coordenado de los siguientes ingredientes: temas morbosos o alucinatorios o francamente fantásticos; restricciones del campo de la acción, drásticamente comprimido y, por la misma operación, exacerbado; utilización insistente del enfoque subjetivista, ya apelando a la primera persona, ya a una contigüidad cómplice del narrador con el personaje literario; resquebrajamiento generalizado —de la identidad del personaje, de la continuidad lógica del relato, de la coordinación de referencias ambientales— de tal modo que el discurso literario resulte discordante de la mera realidad, que es sugerida dentro del texto con alusiones a lugares y formas conocidas por la experiencia cotidiana del lector; ruptura de la jerarquía verista de los elementos, liberándolos y reinjertándolos en un montaje que responde a otro orden, lo que se obtiene por el sistema de la concentración descriptiva que permite ampliar un panel en detrimento de otro, o por las bruscas apelaciones emocionales —asco, excitación erótica— que subvierten una exposición, por ordenada y minuciosa que sea, poniendo fuego en los momentos más inesperados.

Tales ingredientes se evidencian en toda la cuentística de Garmendia y están expuestos sobre su superficie narrativa. Desentendiéndonos del origen psicológico de tales recursos literarios, podemos atender a estos como los únicos reales y concretos sobre los que puede ejercerse nuestra investigación.

Debe reconocerse, por último, que los temas obsesivos de que hablamos también atraviesan las novelas de Garmendia —su obra toda, es sabido, respira una coherente y personalísima cosmovisión—, pero es en los cuentos donde adquieren rotundidad, una a modo de desnudez provocativa. Se manifiestan por distintos conductos: el vacío, la alteración brusca e inmotivada de proporciones, la descomposición, los objetos en que se cosifica la vida, los sadismos, la dispersión, etc. No están coronados por las habituales represiones sexuales que alimentan a la mayoría de los productos literarios de esta índole, aunque la sensualidad, más que el sexo, tiene entre ellos un puesto inminente. Pero si hubiera que buscar el punto de incandescencia de estas obsesiones, el que interpretara su pluralidad descubriendo el común denominador, habría que situarlo un poco antes de la consolidación rígida de las formas, cuando todavía ellas sirven para delimitar dos zonas que han de tornarse enemigas: lo externo y lo interno.

2. Memoria ancestral de la materia

Leyendo a Salvador Garmendia he pensado muchas veces que él arrastra una memoria ancestral, que más que la suya individual, incluyendo la tan indiscernible de la infancia olvidada o la de su familia o linaje, es la memoria de la especie. Y aún antes de que ella existiera, o sea, antes de que la especie se hubiera conformado en sus individuos, la memoria de la materia viva que alimenta a la especie. Como si en él ese inconsciente colectivo ya no respondiera a una psiquis humana sino a un vago y tenaz recuerdo del animal prehistórico y, todavía más allá, una vasta, informe, oscura latencia, que es como la respiración y el hedor de la materia aún no estructurada en las formas vegetales, animales, de los tiempos iniciales de la creación.

Las tensiones, movimientos, atracciones y repulsiones de esa materia originaria —que la palabra «tropismos» que utilizara Nathalie Sarraute teñirían de un falso humanismo— resultan recuperadas por la memoria, lo que equivale a reconocer que vuelven a ser guiadoras de la vida, desbordando las barreras y articulaciones intelectuales, racionales, que por millones de años se han ido elevando en las mentes de los homínidos, en su proceso de ascensión de lo huma-

no, apartándolos de la concreta experiencia que puede pensarse tuvieron, antes que ellos, los estados anteriores de la especie. Las pulsiones primitivas que han seguido siendo básicas, se redescubren en determinados estados donde les es posible florar con mayor nitidez: son aquellos en que no es la inteligencia sino la materia la que juega su supervivencia, y, por lo tanto, existe y actúa como embozada en una forma.

Salvador Garmendia se maneja con los mismos recursos del recuerdo involuntario que constituyó el descubrimiento clave de Proust para la aventura espiritual que postula *A la recherche du temps perdu*, a partir del sabor de una magdalena. Sólo esa memoria involuntaria es capaz de recuperar lo que la lucidez del recuerdo no puede atrapar del pasado vivido, o sea, su sensibilidad concreta y real, su capacidad para resonar en el presente con una contracción del organismo humano entero parecida a la que se vivió originariamente al producirse la experiencia que luego fuera olvidada. La afición de Garmendia por los escenarios cochambrosos, las casas decrépitas, los muros leprosos, no responde meramente a una romántica afición por el laboreo del tiempo sobre las cosas, sino a que esos fragmentos de ciudad son verdaderos bancos de memoria, religadores del hombre presente con el mundo ya ausente del pasado. Dice en «Personaje II», de *Difuntos, extraños y volátiles:*

> Sé que un día acabarán por derribar, moler y arrojar bien lejos, convertido en polvo y cascajos, lo poco que todavía permanece en pie de una albañilería marchita. Una ciudad habrá muerto y otra ocupará su lugar. Sus habitantes irán de un sitio a otro como en una trampa descomunal, sin sosiego posible. El recuerdo despojado de ese elemento, será humo de memoria (p. 136)

A través de esos escenarios, Garmendia no se vuelve hacia el pasado histórico, visto que ellos muy pocas veces destapan el recuerdo de lo ya vivido (como la baldosa de *El tiempo recobrado*), sino que concitan sensaciones anteriores, estados confusos, gratos o ingratos, pero propios de una disposición hedonística del cuerpo, oscura y vagamente percibida. No sólo la diferencia proustiana entre el recuerdo y la memoria involuntaria, sino que dentro de ésta una profundización entre aquélla que puede fijarse en sucesos concretos de la vida individual y la que apunta a la reviviscencia de sensaciones, simplemente sensaciones sin percepción objetiva del mun-

do exterior, que corresponden a períodos indiscernibles de la vida individual, a su vez rememorantes de períodos anteriores.

Es normal que la memoria involuntaria se trasmita, preferentemente, por los sentidos secundarios —el gusto, el tacto, el olfato—, pero cuando irrumpe el centelleo confuso de una evocación, un tenaz esfuerzo de la inteligencia trasmuta el sabor de la magdalena en las mañanas dominicales de Combray. En Garmendia la pulsión de los sentidos secundarios, especialmente intensa, no concurre a develar formas históricas precisas, sino a reavivar sensaciones increíblemente primitivas, placeres que se dirían anteriores a los entendimientos mentales del cuerpo. En sus cuentos, el tacto, y más agudamente, el olfato, abastecen las evocaciones, desempeñándose con cierta autonomía como dueños que orientan tras de sí al cuerpo. En *Doble fondo*, el cuento significativamente titulado «Estrictamente personal», muestra una serie de alucinaciones del espacio y de las proporciones, a partir de una experiencia táctil de las texturas:

> En esos momentos, el enervamiento parcial de los sentidos o, por el contrario, la lúcida excitación de los mismos mediante una exacerbación de las texturas más próximas y un grado de iluminación enteramente plana —a base de poderosos *spots*—, que hace desaparecer los medios tonos, descubre, al vuelo de un segundo, sorbos inquietantes, variaciones de luz y de color y roces que perduran sobre la piel (p. 39)

Más explícito, en su segundo volumen de cuentos, anota que la composición literaria misma responde a una incitación de las texturas:

> Estoy tratando de escribir un cuento con la Madama de personaje principal. Siento moverse en mi cabeza todo el asunto, percibo la textura de la pasta, el calor de esa masa con vida que palpita allí dentro y presiona con deseos de salir... (p. 138).

En el mismo cuento ya citado, «Personaje II», Garmendia alude al «juego del ciego», del que existe versión anterior minuciosamente desarrollada en «Menos Julia», de Felisberto Hernández, y que consiste en confiarse a «las delicias del tacto y establecer por esa vía una relación personal con los objetos». En el cuento «Un hombre de», de *Los escondites*, ya resulta elaborado con sentido de las estructuras más que de las texturas como todavía se lo registra en el mencionado *Difuntos, extraños y volátiles*. Mientras el personaje de Felisberto Hernández (del volumen *Nadie encendía las lámparas*) saborea en silencio, sin confesiones, las sensaciones que el juego le propor-

ciona, Garmendia no sólo explicita el placer oscuro, primitivo, que extrae de las experiencias táctiles, sino que además las asocia con las procedentes del olfato, emparejando las dos. Anota que ambas concurren a una excitación de los genitales, con lo cual subraya el carácter hedonístico de estos impulsos de los sentidos secundarios, la sensualidad que de ellos se desprende y que puede cotejarse con la que dependerá de la sexualidad ya localizada que es propia del universo adulto.

> Un roce cualquiera era capaz de despertar, sólo por una vez, sensaciones insospechadas, regresiones insólitas en el olfato o en los genitales (p. 134).

Efectivamente, el tacto parece un sentido demasiado evolucionado, comparado con el olfato, que es uno de los contactos con el mundo exterior más atrofiados en el hombre. Sin embargo, en esta literatura el olfato adquiere principalía, delatora, como en otros escritores recientes —recuérdese el García Márquez de *La hojarasca* o de *Cien años de soledad*— de una capacidad de religamiento con el pasado ancestral. O, dicho de otro modo, la supervivencia de fuerzas primitivas que se manifiestan dentro de las artificiales formas de la cultura moderna.

Consciente de esta sensibilidad, Garmendia ha explicado en sus cuentos esa capacidad mnemotécnica del olfato. En «Cuentas viejas», de *Difuntos, extraños y volátiles*, dice:

> Este escenario ha vivido pegado a mí a la manera de ciertos olores viejos que se nos atraviesan entre las ideas y, de año en año, aprovechan cualquier resquicio para hacerse sentir (p. 75);

pero lo reciente en su literatura es el manejo obsesivo de lo que él llamó en *Doble fondo* con fórmula feliz, el *olor vivo de cosas corruptibles*, donde se establece como prueba de vitalidad el proceso de pudrición que signa a toda materia orgánica. Lo vivo es lo corruptible y sólo es posible la descomposición en aquellas cosas que tienen, que han tenido, vida; al punto que también podría pensarse que la corrupción, ese olor nauseabundo, es la memoria involuntaria de la vida perdida y olvidada. Cuatro años después, al publicar *Difuntos, extraños y volátiles*, insistirá en esta idea del olor como índice de lo viviente, asociándolo a lo humano:

> olores de gente, olores vivos y profundos como si entrara bajo los vestidos de mayores y fuera hacia un lugar oscuro lleno de cosas descompuestas (p. 12).

Tomando los libros de cuentos de Garmendia se podría hacer un catálogo de referencias olfativas: «el olor viejo de su uniforme», «un olor de fruta podrida», «el olor tibio de las heces», «el vaho de encías podridas», «cierto olor denso y bien dosificado, producto de los agujeros y porosidades de los cuerpos», «un estiércol antiguo de donde se desprende el olor de incienso, de suciedad humana, de esperma y de aceite quemados» (todos de *Doble fondo*); «el olor que se siente en las frazadas y los trajes usados», «un rancio olor de podre», «aquella fetidez mohosa desprendida de las paredes», «el olor a vieja muerte que debe estar dentro de mí» (de *Difuntos, extraños y volátiles*); en *Los escondites* se ha producido una notoria disminución de los datos olfativos, en beneficio de los visuales y de los auditivos (el cuento que da título al volumen) pero aún se conservan textos que están consagrados al tema, como «Un ángel de alas sucias» donde hay «un aroma como de flores secas y líquidos que envejecieron y se enturbiaron agrios, en sus frascos» y un «vapor azufroso» y un «ángel grueso y pestilente». Toda esta serie apunta siempre a la misma experiencia de obsesiva reiteración (aunque ella sufre de un apagamiento a lo largo de los textos de los tres libros) representada por el olor de la descomposición de la materia viviente: su prototipo es el olor de las defecaciones, que es el que contribuye con mayor energía al religamiento con el tiempo prehistórico. Así lo dice, irónicamente, el hombre flaco de «Ensayo de vuelo» en *Difuntos, extraños y volátiles*:

> hubo una edad postdiluviana en que estos mastodontes se paseaban a sus anchas por un planeta enfangado y oscuro, llenando el aire de mugidos y pestilencias. Es posible que la idea de sus enormes deyecciones provoque en las mentes glotonas la envidia por los fabulosos hartazgos que seguramente cometerían aquellos que posteriormente ocuparon una tierra prodigiosamente fecundada por tales inmundicias (p. 57-8).

Pero es en «Maniquíes», de *Doble fondo*, donde un repentino paréntesis sobre la excitación que le producen las letrinas al personaje narrador patentiza esa oscura regresión. El placer es tan intenso que envuelve, colma, al personaje, lo recorre con corrientes placenteras, y le confiere entonces conciencia primaria elemental, de qué es

el cuerpo. Como si avivara una percepción material, exclusivamente material, de la sustancia íntima de la vida:

> Encontrarme entre sus maculadas paredes, es efectuar un suave proceso de inmersión en un pozo de tibios vapores. Pronto esa caja sellada se encuentra a kilómetros de profundidad en los limos de la memoria; pierdo entonces los hilos de la trama y mi verdadero personaje sale a flor, festejado y alabado por todos mis deseos secretos sin importarle este cuerpo semidesnudo que me pertenece tan fielmente, con toda la materia húmeda que se mueve dentro como una ostra en su valva (p. 69).

Si creyéramos que esta terca presencia de la materia en descomposición corresponde a un voluntario efecto de provocación por parte del autor, como es característico de algunas experiencias de literatura abyecta existencial, habríamos perdido de vista aquella característica obsesiva que rige su creación.

De acuerdo con lo propio de esta vía inventiva, las imágenes funcionan como cristalizadoras y real-izadoras de los fantasmas obsesivos destinados a la operación de exorcismo que reclama urgente, ansiosamente, el creador. Frecuentemente estas imágenes aparecen impregnadas de sensaciones placenteras a modo de oscuras vivencias primitivas, pero a su vez insertadas en estructuras de riesgo, de bruscas caídas, de angustiosas experiencias inminentes.

La descomposición maloliente está rodeada, en la literatura de Garmendia, por un círculo de prevenciones y de agoreros maléficos.

De hecho esta descomposición funciona como un extraño enlace entre la urgencia vital, el codicioso mordisco sobre las carnes, y el otro gran tema, el de la cosificación de la vida. Del mismo modo como se pasa constantemente de lo interno a lo externo, se pasa, en la constelación temática de la cuentística garmendiana, de lo viviente a lo muerto, del cuerpo humano a los objetos. Ese proceso, que es el de la cosificación hasta hacer de ésta una temible fuente de perversiones, transita por la descomposición de la materia, por el olor que de esa experiencia se guarda como un recuerdo involuntario y distorsionado de la vida.

Resonancias de esta problemática pueden recuperarse en textos muy posteriores. Así, en la novela *Los pies de barro*, se encuentra una descripción de cómo se le presenta al autor la forma novela, que puede emparentarse con estas imágenes que trazan la constelación de sus temas profundos.

había empezado a escribir una larga historia, divisable en su totalidad a modo de una amplia cobertura vítrea, en cuyo interior debía circular cualquier materia cálida y sanguínea (p. 95).

3. El proceso de cosificación

En la cuentística de Salvador Garmendia se instaura un universo de objetos independientes, separados entre sí y suspendidos en el eterno vacío, los cuales son acrecentados por extendidas cosificaciones: por entre ellos flota deambulante, como único elemento vivo e intelectivo, una conciencia que observa, describe y mide. Esta conciencia que es el último reducto de un yo atenuado, actúa desprendida de su cuerpo, el cual se cosifica y fragmenta a imitación del resto del universo, asumiendo pareja autonomía a los objetos. Estos, como los astros, seguramente se rigen por leyes —aunque ellas aún siguen siendo impenetrables— y su autonomía no se identifica con la propia del fantástico, sino que se manifiesta en una reordenación de las proporciones de los elementos del sistema general donde están insertos, alcanzando tamaños y colocaciones que descalifican la función reguladora del observador. A la conciencia observadora le será imposible comprender las leyes de los desplazamientos, cambios de forma, variaciones de tamaños o disociaciones que se producen en el objetivamente mundo exterior, limitándose a observar los fenómenos y consignarlos: esa es la función de la literatura. Pero la extrañeza con que contempla ese universo que le es ajeno y enajenante, su cauto retroceso o rechazo de sus efectos literalmente mortales, genera un clima que impregna al sistema de extrañeza, emparentable aunque no asimilable con la específica de los estados oníricos de la literatura surrealista.

La génesis de esta experiencia y algunos de sus momentos privilegiados pueden encontrarse en el cuento «Estrictamente personal», cuyo título quizás apunte a la confesión de los estados psicológicos de que parte el autor. La excitación del sentido del tacto por la textura áspera de una corbata provoca la inmovilización de los objetos habituales del baño y su alejamiento, generando la angustiosa y repentina desproporción de los elementos de una realidad que simultáneamente se petrifica. Sucesivamente tendremos: la visión de un parque geometrizado que tiene un observador situado en un balcón

alto, pero con dimensiones suficientes como para que pueda desplazar los árboles alargando simplemente el brazo o derribe de un golpe de uña una glorieta; una grieta escondida —como la aspereza inicial de la corbata— crece, recorre circularmente la habitación y la parte en dos mitades que flotan en el vacío; un resquebrajamiento generalizado de las paredes y revestimientos de mármol del edificio, hace de las baldosas hojaldre que se pulveriza bajo el peso humano; por último se asiste a la cosificación del propio cuerpo. Rígido sobre una cama es observado por la conciencia, mientras los enfermeros lo lavan para colocarlo en la carroza negra que espera afuera.

La extrañeza inicial, el súbito alejamiento de los objetos, su crecimiento o disminución, su destrucción por leyes internas siempre relacionadas con oquedades (resquebrajamiento) y la inclusión del propio cuerpo en la cosificación, son expuestos en el cuento como una predisposición de la imaginación, capaz de una acción transformadora de lo real sólo comparable a la que en estos mismos cuentos generan las imágenes de la caída en el vacío. Ni siquiera necesitará a veces de la excitación sensorial que la desencadena. En cualquier momento del día la conciencia-narrador registrará el repentino funcionamiento autónomo de los objetos, pero tal vivencia resultará privilegiada por una participación emocional, expectante, angustiosa, hedonística. En el cuento «Toc-Toc» (*Doble fondo*) explica esta sensibilización de los objetos:

> Todo el ámbito a mi alrededor se ha sensibilizado como si una corriente conectada al piso lo reactivara, alimentando los objetos que se han hecho ahora más aguzados, más nítidos y llenos de un agresivo brillo...

Este proceso se extiende a la cosificación de los seres humanos, que se produce de modo repentino y crece en forma alucinante hasta dominar íntegramente la realidad. La cosificación humana nos remite a la imagen de los maniquíes, solución por la cual Garmendia pide disculpas en su cuento «Maniquíes» (*Doble fondo*), sabedor de su vulgarización por el abuso que de ella hizo el surrealismo francés y sus dóciles discípulos universales. No es la imagen del «maniquí» por lo tanto la que nos pueda dar la pista de la originalidad de la operación cosificadora en esta cuentística, sino su funcionamiento posterior dentro de la peripecia narrativa.

De hecho el maniquí es una solución literaria romántica para tra-

suntar el conflicto que genera a una cultura tradicional la emergencia de la sociedad maquinista y burguesa contemporánea. Por ser una solución en los orígenes le ha sido legada a todas las instancias posteriores del proceso evolutivo de esa sociedad, cada vez que la ampliación de su base humana o el progreso interno han reiterado la conflictualidad originaria. Posiblemente no haya ejemplo más pulcro de esa imagen inicial que la *Coppelia* de Hoffmann, a la cual Garmendia rinde un indirecto y disimulado homenaje en el cuento «Ancianas» (*Difuntos extraños y volátiles*), al reponer, dentro de una sucesión abierta e inconexa de imágenes de la rutina y de la cosificación, un episodio clave del relato hoffmaniano al cual no creo que haya llegado por lectura directa sino por impregnación similar de atmósferas.

Este homenaje a los orígenes románticos, se prolonga con involuntarias asociaciones a instancias históricas del tema. Otro de sus grandes momentos corresponde al novecentismo italiano dentro del cual se fragua tanto la adhesión entusiasta a la máquina del futurismo de Marinetti como la ambigua retracción ante ella que describe Bontempelli en su comedia *Minnie la cándida*. El cándido personaje de Bontempelli descubre con horror que todos los seres humanos son fingidos, falsos, mecánicos y por lo tanto in-humanos, salvo aquellos torpes, ridículos, imperfectos, porque esas, concluye, son las condiciones específicas de lo humano, las que lo distinguen del perfeccionismo maquinístico. Del mismo modo, en el cuento «El señor duro» (*Doble fondo*) Garmendia asume el más objetivante punto de vista para describir a un hombre dormido como si fuera un ser mecánico, al punto de dudar por un instante de si no es así. El redescubrimiento de la humanidad se hará por un equivalente de la imperfección bontempelliana, donde se patentiza la sensibilidad de Garmendia: por su olor.

> Semejante imagen del señor Duro, convertido tras su aparente vestidura humana, en mecanismo de relojería, podría llegar a envolvernos si voluntariamente nos concentráramos en ella: ruedecillas, engranajes, áncoras... Pero es inútil. La toalla sombreada por la grasa, el cuello recogido de una camisa, cierto olor vivo de cosas corruptibles que flota en el aire...¿Cómo extraviarnos entonces en caprichos?

La primacía otorgada a los olores, la atracción por el hedor de lo corrupto, las imágenes reiteradas de los *detritus* fecales, se vinculan

a la experiencia de cosificación como sus elementos oponibles. Sólo puede entendérselos en este contexto, o sea dentro de un universo de objetos inconexos que se duplica como un universo de hombres cosificados. La prueba de la humanidad es el recuerdo —el olor— de la existencia orgánica; es el proceso de desintegración de la forma mediante una progresiva inventiva, inesperada evolución: la del cadáver que se corrompe.

En «Maniquíes» y en «Muñecas de placer» (*Doble fondo*), así como en «El impostor y su víctima» y «Estar solo» (*Difuntos, extraños y volátiles*) se desarrollan distintos momentos de esta cosificación en su vertiente bien garmendiana. El universo se va poblando de seres de pasta, semejantes a los que sonríen detrás de los escaparates de los negocios. La imagen de la figura humana tras un vidrio, de la cual, por lo tanto, sólo recibimos gestos incomprensibles y con la cual no mantenemos relación afectiva, establece el tránsito con las imágenes de los maniquíes en los escaparates. En «El impostor y su víctima», las parroquianas de la pastelería se van envarando («la dama rusa esquelética», «una rígida profesora de canto o maestra de ballet») y devienen muñecos mecánicos encerrados en recintos de vidrio a los que se podría dar cuerda, imagen que se repite en «Estar solo» cuando el personaje mira «a la gente que pasa en carrerita, las vidrieras, los gestos danzantes de los maniquíes», encontrando repentinamente en ellos a su propia cara duplicada en otro ser, cosificada y enajenada, por partida doble.

En estos casos y más notoriamente en los de *Doble fondo*, Garmendia maneja una subrepticia explicación psicológica que reduciría el campo de la experiencia a la perversidad de un destripador de mujeres o de diversos tipos de onanistas. Efectivamente, en los casos extremos que exponen estos cuentos, el autor se siente obligado a apelar más que estrictamente a perversiones, al funcionamiento de la imaginación en libertad total, como si dijéramos a su libertinaje, en lo que parece una obligación de verosimilitud del relato cuando éste pertenece a una tesitura realista. Mientras el autor se mantenga apegado, como ocurre en *Doble fondo*, a conformaciones veristas de la literatura, debe obedecer sus reglas, aunque ya advierte que en la mera realidad, fuera de los delirios de la imaginación, también se produce la cosificación. «Maniquíes» concluye así:

> Pero, ¿es que acaso vale la pena seguir forzando la imaginación hasta límites tan extremos, cuando desde esta mesa de café al aire

> libre, bajo el trazo inagotable de las luces y el paso de tantos rostros macerados en agua de colonia, sigo viéndolos detrás del cristal, con sus cuellos tensos, sus líneas angulosas, sus ojos petrificados, realizando ahora e interminablemente su juego?...

La experiencia de cosificación de lo humano, en efecto, contagia a diversos cuentos por múltiples accesos laterales, delatando su amplitud y generalidad, que si bien se torna visiblemente mórbida en sus situaciones límites, no deja de integrar como dato capital la cosmovisión sustentadora de esta narrativa.

Esa cosificación se produce paralelamente a la pérdida de la identidad y de la vitalidad, siendo seguro preanuncio de muerte:

> segunda faz, rígida y dominante, que va brotando desde atrás, apenas se disipa el amoroso calor, la audaz y artificial temperatura del primer impulso; que es un tallado verídico de mis propios rasgos en que la realidad se adensa, se congela, se cierra en su propia dureza como una escueta y parca simulación de muerte. («Estar solo»)

Del maniquí en que la cosificación trasunta al ser humano, Garmendia recoge una nota afín a sus otras preocupaciones, merced a la cual puede apropiarse originalmente de un tema tradicional, ya que lo inflexiona dentro de su cosmovisión: es la percepción aguda de la costra rígida del contorno, la apreciación de la forma endurecida en torno a un vacío, al hueco que esconde pero que a la vez delata. «Sus cuerpos, por supuesto, son huecos» dice de los seres cosificados (en «Maniquíes») y al ponerse a imaginar la «animación» de una de estas figuras, encuentra la causa de aquel agrietamiento que en «Estrictamente personal» dominaba a la totalidad real:

> se esfuerza terriblemente y consigue que sus labios soldados se resquebrajen en silencio, su pequeña frente se agriete como una cáscara de huevo.

La cosificación produce cáscaras. No petrificaciones, sino vaciados. Meras formas congeladas, de tan escasa consistencia, que fácilmente se las destruye:

> Acabo de pisar un torso completo. Lo he golpeado con la punta del zapato y el sonido hueco que produce se mezcla al gran murmullo humano donde ahora se oculta ese continuo astillamiento.

Gracias a esta sustantivación, una imagen tan trivial como la del «maniquí» adquiere representatividad, es una nueva instancia del desarrollo secular del tema. La cosificación, pues, sólo proporciona para

Garmendia, objetos aparenciales, simples superficies rígidas que se quiebran como endebles cáscaras; proporciona huecos disfrazados bajo endebles formas humanizadas. Es ese el tratamiento de «Los peligros de Paulina», aunque el tema en este caso, como en los demás cuentos de *Los escondites*, se ha revestido de una pizca de humorismo que evapora la dramaticidad del tema y le concede una vertiente lúdrica.

Que esta experiencia supera el radio personal y trasunta una coyuntura social amplia se le puede sospechar a través de un cotejo entre dos modelos de prosa que hace Garmendia superponiéndolo al de dos modelos de ciudades —el europeo y el caraqueño.

> ...construida, diríamos, como de largos y uniformes períodos de una prosa educada y fácil de imitar, tan diferente a la despedazada sintaxis urbana que me he acostumbrado a leer sin desconcierto.
> («Impresiones de viaje»)

La «despedazada sintaxis urbana» corresponde a un estado intermedio entre la destrucción de un orden anterior y la instauración de un nuevo orden, los que obviamente tienen su representación en sectores sociales diversos y en formas particulares del violento proceso de modernización cumplida en Venezuela en las últimas décadas. Garmendia es el testigo —y el narrador— de esa transferencia que se objetiva en el despedazamiento del antiguo barrio de El Silencio, en Caracas, con la violenta incorporación de la modernización urbana que ha creado la superposición visible e inestable de ambos órdenes. Estos edificios que surgen de viejos jardines, esas avenidas que arrasan antiguas casas señoriales, son manifestación de cambios sustanciales en el seno de la burguesía nacional, incorporación de nuevas capas sociales, adopción de costumbres modernas —y por ende, universales— de modo epidérmico, homogenizaciones culturales conforme a patrones extranjeros, destrucción de tradiciones vivas, criollas y nacionales, modificación de la sensibilidad social, arrasamiento de su *tempo* y de su ceremonial, superficialización de los valores morales. La experiencia de cosificación que se registra en la cuentística de Garmendia debe verse sobre ese trasfondo que más explícitamente se puede seguir en sus novelas. Lo vivo y lo muerto de una sociedad, lo que se descompone y lo que se cosifica lo que se mimetiza superficialmente y lo vivo, original, intenso y secreto, todo ello tiene su expresión en estas construcciones de Garmendia, que diseñan su personal apropiación del conflicto so-

cial de su tiempo como una angustiosa destrucción de valores humanos.

Pero ese plano sociológico de la explicación, no agota los significados de esta literatura. De él, Garmendia recoge como evidencia vital, a la cual se ha ido plegando despacio y hasta dificultosamente pero que por último ha absorbido e integrado a su literatura, la percepción del cambio incesante, el pasaje rápido de un estado a otro, el imbricamiento de una situación en otra, la alternancia urgida que la movilidad social de la ciudad y las estructuras culturales urbanas, imponen. Lo que en literatura se ha llamado el arte de la transición, después de haber sido en sus comienzos el arte del montaje.

4. Dialéctica dentro-fuera

Si recorremos la obra de Garmendia desde *Los pequeños seres* hasta *Los escondites* comprobamos una evolución que lo lleva de un fijismo inicial casi paralítico (regodeándose morosamente en las situaciones, empozándose en los estados de ánimo, deteniéndose parsimonioso en el lento discurrir de las cosas) a una pasmosa velocidad y armonía para la transición (sostenida por una impune libertad) como la que en el primer cuento de *Difuntos extraños y volátiles* le permite atravesar puertas, volverse invisible, deslizarse por una cuerda, caer al vacío, flotar, por último aterrizar en el paraíso y pasar la hoja del libro mayor, o en *Los escondites* perderse en escenarios paralelos a la realidad y dentro de ellos tener amores y peleas.

Es cierto que Garmendia se pliega a una línea rectora del arte narrativo contemporáneo, el cual ha llegado casi a confundirse con el mero arte de lo transicional, con maestros avezados como Cortázar o Fuentes o Vargas Llosa, en Hispanoamérica. Dentro de su generación venezolana, donde tanto se ha logrado en esta dirección, él ha alcanzado envidiable soltura, facilidad de encadenamiento y flotaciones a través de distintas zonas de la realidad y la fantasía, aprovechando incluso las personales tendencias a la fragmentación y la disociación que estaban en sus primeros libros para reconvertirlas al sistema de la transición.

Este arte se vincula en su cuentística a los temas del viaje, del tránsito, del pasaje y, hondamente, a una tensión temática —que es si-

multáneamente estilística— de su literatura, a la cual ya hemos aludido: la que expresa la dicotomía *dentro-fuera* y que puede estimarse central de su cosmovisión y su escritura. En *La poética del espacio*, Gastón Bachelard ha definido esa tensión como una dialéctica:

> Dentro y fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento y la geometría de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos. Tiene la claridad afilada de la dialéctica del *sí* y del *no* que lo decide todo. Se hace de ella, sin que nos demos cuenta, una base de imágenes que dominan todos los pensamientos de lo positivo y de lo negativo,

y citando a Jean Hyppolite, ha establecido que el «mito de la formación de lo de fuera y lo de dentro es el de la alienación que se funda sobre esos dos términos». En pocas literaturas como en la de Garmendia, la tensión dialéctica *dentro-fuera* está tan presente, abarcando zonas plurales de la realidad exterior que él elige para su literatura así como la instalación de las criaturas narrativas con relación a las fuerzas externas. La existencia de un conflicto entre ambas zonas y la tensión subsiguiente son las que contaminan las peripecias narrativas, aun las aparentemente triviales, con secreta angustia que tanto puede ser paralizante como activante. Esa tensión agudiza sobre todo la percepción de lo fronterizo, del linde que separa ambos campos y a través del cual se opera, o se acecha, la transición. Su sensibilización mayor es hacia esa zona de contacto por una poderosa razón: en Garmendia lo *vasto-exterior está siempre a punto de devorar o disolver lo concreto-interior*, debido a la distinta naturaleza, concentración y esencia de ambos, por lo cual el límite se transforma en región de tensiones y de resoluciones definitivas. La oposición dialéctica de lo dentro y lo fuera se resuelve por eso a través de una teorización de las fronteras, la cual, dado que hablamos de arte, se traslada a una teorización de las formas: ellas resuelven los límites, las extensiones, los modos, las presencias; ellas protegen, consolidando la existencia independiente de lo dentro, salvándolo como vida.

Como es propio de la literatura de Garmendia, el conflicto se expresa trasladado a percepciones corporales:

> este cuerpo semidesnudo que me pertenece tan fielmente, con toda la materia húmeda que se mueve dentro como una ostra en su valva. («Maniquíes»)

Lo de dentro se equipara a una materia viviente mucilaginosa, expandida libremente en un espacio que cerca un límite rígido, indispensable para conferirle forma y evitar su disgregación. En la experiencia humana profunda, la percepción de lo dentro está asociada a «la humedad y el calor de las fibras, esa tentadora y palpitante desnudez como un órgano secreto» («Toc-Toc»), sensibilización que claramente intensifica la idea de materia, pero de una materia diríamos original, anterior a las formas, el protoplasma viviente que luego se va consolidando en estructuras cada vez más complejas y por lo tanto en formas cada vez más cerradas e invariables. Lo de dentro viene regido por esa memoria ancestral que permite conservar la sensibilidad para lo vivo in-forme, capacidad que resultó avivada por circunstancias concretas de la evolución de la sociedad caraqueña, si pensamos especialmente en las aventuras plásticas (Contramaestre) y algunas aventuras poéticas (Pérez Perdomo, Calzadilla) del grupo El Techo de la Ballena.

Como esta dialéctica de lo *dentro-fuera* y esta concentración sobre el límite están contaminadas por la experiencia de la cosificación que reproduce otra instancia de la tensión *dentro-fuera* y presta el puente para el pasaje de lo privado a lo social, la percepción de la frontera se hará bajo la forma de una cáscara que a veces contiene la materia viva, como en el caso de la valva, y otras veces es sólo la costra rígida del maniquí vacío:

> en realidad toda su figura era como una cáscara: su pelo engomado, la cara redonda soldada a los hombros, el flux negro de paño grueso. Una cáscara dura que debía esconder algo. («Personaje»I)

La imagen vuelve una y otra vez en los cuentos, con las menciones obsesivas propias de esta literatura: «y él vuelve a encontrar allí su rostro paralizado, seco como una cáscara»; «el maniquí viviente se ha despojado de la careta»; «entonces floto y siento cada una de mis partes y toda mi cáscara».

Pero en ningún texto esta dialéctica y esta frontera en que se resuelve, se explanan con tanta minuciosidad y rigor como en «Noche, 9.30» de *Doble fondo*. Aquí la experiencia de la forma —como cáscara de un contenido— se produce primero en el caso concreto de uno de los monstruos del circo; en segundo término absorbe gradualmente al narrador que pasa a ser él también materia viva dentro de una cáscara más amplia que lo contiene junto con todos los monstruos circenses y hasta con sus espectadores. El «fenómeno» exhibi-

do a la curiosidad «esconde bajo esa careta de goma un rostro repulsivo y deforme» nos dice inicialmente el narrador, quien percibe el cuerpo de ese ser expuesto como «tieso y duro —creo que si lo tocara con los nudillos en el pecho daría un sonido hueco— y soldado con la rigidez de un maniquí de sastre». Pero en este caso no es hueco y diríamos que su cosificación es incompleta; debajo de la costra hay materia. Cuando el monstruo de circo se arranca la careta, la descripción de la cabeza subraya esa presencia de la íntima materia viva, informe:

> se levanta un muñón rojizo, lustroso en partes y en otras cubierto de arrugas con algunas zonas arenosas y blancas. Sólo sus ojos se mueven, perfectamente vivos en medio de aquella tierra devastada, como gusanos en sus capullos.

Es una descripción muy similar a la del brazo despellejado en «Toc-Toc», puesto que en ambos caso se avizora la intimidad de lo dentro, tras la pérdida de la cáscara o de la forma.

Pero decía que esta experiencia se amplifica. Más adelante «la negra carpa gris con su estruendo de chatarra» deviene la cáscara donde se sumen como materia viviente los espectadores:

> estamos atrapados bajo el caparazón de una enorme tortuga y nos movemos en el fango de sus intestinos como en una cámara regia.

Dentro de ella, sumido en el vientre del animal, entre sus excrementos, se repite aquel alzar de los ojos del hombre-monstruo, quien los movía hacia fuera como gusanos. El narrador asume ahora esa situación tipo, anteriormente expuesta en el cuento, ya que también él emerge un poco de la cáscara:

> saco la cara, entonces, fuera de la concha, como una lombriz por un agujero, y siento el aire frío de la noche, el olor de la noche, un olor vegetal.

Frecuentemente en las novelas de Garmendia los rostros humanos son descritos como pellejos arrugados, como cáscaras de frutas podridas, apuntando a una contaminación de las formas por el flujo y descomposición de la materia viva interior. La inestable tensión de lo *dentro-fuera* se traduce en los distintos tipos de formas que asume la cáscara: en esas formas «informes» de los rostros está presente la vitalidad y la verdad como en los malos olores, del mismo modo que en las formas tersas, pulidas y endurecidas, de los mani-

quíes y los muñecos, se ha trasuntado la enajenación cosificante. Las formas rígidas testimonian aquí lo muerto, lo hueco, en tanto que la corrupción da testimonio de la vida. Creo que en esa dilemática debe filiarse el alejamiento cada vez mayor de Garmendia respecto a las estructuras rígidas que todavía presidían sus primeros libros: en *La mala vida* la organización general de la novela resulta contaminada de estos impulsos de descomposición, de este arrugarse y plegarse de la materia, más como pellejo que como cáscara.

Sin embargo, el tránsito entre ambas zonas se ha ido acentuando, junto con la mayor pericia en el arte de la transición. Se pasa vivazmente del estrépito de la ciudad de sol y ruido a los intereses sombríos y muelles, estáticos y silenciosos; se pasa de las apariencias burocráticas congeladas a las manías y perversiones secretas gozadas en una ansiosa intimidad; se pasa de la extensión ajena y homogénea a la intensidad particular; se pasa de una imaginación prolongada y ramificada a una inmediatez disonante, siendo la mayoría movimientos hacia dentro, rescates de lo vivo.

En los *Difuntos, extraños y volátiles*, aparecen más movimientos hacia fuera, entregas intrépidas a procesos de inmersión en lo vasto, a pérdidas de la materia que no son equiparables a cosificaciones resquebrajantes. En el cuento inicial del libro, la puerta —que es uno de los temas analizados por Bachelard como equivalente metafórico del límite— se atraviesa con soltura para disolverse en lo extenso que es lo invisible:

> Siempre había por delante una puerta, un espacio claro, abierto, que era necesario atravesar —eran puertas altas y angostas— con la seguridad de quedar imantado por el fluido que ocupaba por completo la delgada capa de aire blanco detenido en el marco.

El narrador ha agudizado el arte del tránsito, lo que implica una salida, un afuera. Ha cedido la tensión dialéctica; la misma frontera se ha tornado elástica, permite la expansión hacia el exterior, pero eso no acarrea pérdida de la vitalidad, apenas sí de su materialidad que resulta trasfundida a una liviandad gozosa que si bien es vista humorísticamente en «Ensayo de vuelo» (*Difuntos, extraños y volátiles*) con impostación literaria bien inusual en Garmendia, es también explicada interiormente en «Difuntos y volátiles» (*Difuntos, extraños y volátiles*) como una verdadera transustanciación. Estamos evidentemente ante una aceptación y superación de los conflictos que exponía su arte narrativo.

LA NOVELA INFORMALISTA

1. El narrador monotemático

El venezolano Salvador Garmendia es ejemplo de narrador monotemático, de escritor que se concentra sobre un único tema profundo, el cual lo preocupa en grado suficiente como para atenderlo con exclusividad, respondiendo a las que parecen insistentes demandas de ese núcleo. Por eso sus novelas se presentan como sucesivas reelaboraciones de ese tema central que tiende a devenir único y que se percibe transparentado bajo el nivel de la realización que es donde funcionan las variables literarias: asuntos, personajes, ambientes, tiempos, técnicas, etc. Pero incluso este nivel, que es donde se expresa con mayor soltura la buscada singularidad de los asuntos con sus plurales peripecias y sus variados personajes, recibe la imantación del tema profundo. Este influjo puede medírselo por la tendencia de ciertas líneas creativas a reducir la gama de variaciones argumentales, constriñendo los asuntos a límites que los aproximan a repeticiones.

Tal tendencia reductora, sin embargo, se ejerce de manera más notoria sobre los procedimientos estilísticos, más que sobre los asuntos, visto que aquellos (y el tema básico) se encuentran frecuentemente más cerca de ese lenguaje autárquico que, como dice Barthes, «sólo se sumerge en la mitología personal y secreta del autor». En la zona de los procedimientos de composición se puede registrar una restricción dentro de las variaciones posibles que los conduce a preferir un solo acorde. De modo tal que el monoacorde estilístico traduce el monotematismo profundo, en una suerte de paralelismo. Entre ambos puntos extremos de la creación literaria, queda comprimido ese campo de la escritura donde cada novela o cada cuento es una invención única e irrepetida, o sea, el nivel de la invención argumental y situacional, que habrá de resultar sitiado por la homologación que se establece entre estilo y tema.

El término tema no acarrea, forzosamente, una precisa conceptuación, lo que permitiría traducirlo a un lenguaje intelectualizado, sino que alude a un complejo donde hay ideas, sensaciones, sentimientos. Más estrictamente, podría definírselo como una constelación de imágenes que, como tales, convocan y eluden la conceptuación. Ellas guardan entre sí conexiones estructurales —visibles o soterradas—

que vinculan sus diferentes elementos componentes, incluso aquellos que parecen discordantes.

La consideración crítica de esas constelaciones es una vía que lleva a aprehender, simultáneamente, dos órdenes complementarios: uno imaginario y una cosmovisión. La constelación de imágenes, en efecto, es consecuencia de la actividad del imaginario que sobre ella imprime sus formas y funciones, pero además en ella puede leerse, interpretativamente, una cosmovisión, en la medida en que resulte posible inferir el código que rige las equivalencias y las valoraciones de las diversas imágenes. Pero como ni uno ni otra pueden entenderse como absolutos, ni siquiera como hallazgos invariables que determinarían de una vez para siempre al escritor, es sobre la articulación de imágenes que conforman la constelación que se proyecta la acción dinamizadora del tiempo, del espacio, de la circunstancia, en una palabra, de la historia. No sólo porque se trata de la experiencia constante de la vida, con su cambiante sucesión de imágenes, sino porque éstas traducen momentos de la evolución de una conciencia, las transformaciones y las convicciones que en ella se han ido implantando. Por eso la historia no será simplemente un dato genético, externo a la composición de imágenes, sino un constituyente de la constelación; será una de las normas internas que sirven para edificar la realidad artística; más aún, una de las funciones que regulan la estructura de la constelación de imágenes.

En la operación de la escritura, el monotematismo no responde a ningún tipo de fuerza superior que rija al escritor, encarcelándolo, tal como se teorizó en el siglo pasado. Es una proposición concreta que el autor formula y que por lo tanto él ha resuelto considerar con asiduidad o incluso con exclusividad. Puede que psicológicamente el autor se sienta dominado por las pulsiones del tema (*Je suis hanté*...etc.) abandonándose oscuramente a la mistificación de la inspiración romántica, pero de hecho la escritura implica una elección responsable y libre. Del mismo modo que en la historia de la narrativa contemporánea el monotematismo es de adquisición reciente, vinculándose a la llamada crisis del realismo, alejándose de lo que seguía siendo, tras la enseñanza del siglo XVIII, el proyecto creador de los escritores del XIX (románticos, realistas o naturalistas), con lo cual aparece como una aportación históricamente datable y genéticamente filiable en el campo de la cultura, del mismo modo la opción monotemática del escritor resulta consentida por la estructura

cultural en que él se encuentra inmerso y es paradójicamente una manera de su adecuación a ella, visto que la entrega o refluencia hacia el universo interior responde, tal como paradigmáticamente lo instituyera el período romántico, a la contextura de la sociedad recién instaurada por la burguesía y a las demandas que ella formula.

El progreso de una narrativa hacia el monotematismo implica la entrega creciente a esa «mitología personal» y puede emparentarse con el acercamiento de algunos pintores al monocromatismo. El antecedente de este proceso de Garmendia fue ilustrado con anterioridad, en la pintura venezolana, por Armando Reverón. Este, en la medida en que se desentendió del medio encerrándose fuera de sus solicitaciones, desarrolló una pintura sobre unas pocas proposiciones temáticas profundas, con ayuda de técnicas afines, reiterativas, que hicieron del color blanco y del mínimo contraste de la tela desnuda sus expresiones preferidas. En el caso de Salvador Garmendia las explicaciones son distintas: el monotematismo avanza progresivamente en su narrativa en tanto el autor conquista resonancia en su medio cultural: es cuando sus primeros libros vuelven a reeditarse, cuando la curiosidad de las páginas informativas de los diarios se dirigen hacia él, cuando recibe el Premio Nacional de Narrativa (1972), que sus obras van marcando un adentramiento tesonero en el monotematismo: *Los pies de barro*, de 1972, se ofrece como una duplicación de *La mala vida*, de 1968, o como una instancia agudizada de una misma pesquisa, sobre un mismo material, en una misma circunstancia. *Memorias de Altagracia*, prolonga, en 1974, el movimiento de recuperación de ese pasado que había sido vivido enigmáticamente, tal como se lo venía exponiendo en los dos libros citados, de tal modo que desde *La mala vida* hasta estas fragmentarias memorias de infancia dadas a conocer en 1974, se puede seguir un desplazamiento armonioso que por etapas progresivas, casi cronológicas, lleva al autor desde la vida adulta hasta la propia infancia, retornando ordenadamente a los orígenes. Los dos volúmenes de cuentos del período (*Difuntos, extraños y volátiles*, de 1970, y *Los escondites*, de 1972) permiten descargar lateralmente el circunstancial interés por los asuntos variados, pero sobre todo sirven de laboratorio al perfeccionamiento de los recursos estilísticos.

La novela *La mala vida*, que cerró un primer período de la obra de Salvador Garmendia, se presenta como auténtica línea divisoria dentro de su producción. Por una parte reitera el esquema de *Día*

de ceniza (1963), con lo cual pone fin al principio de variaciones sucesivas de los asuntos novelescos que singularizó la composición de las tres primeras novelas del venezolano (*Los pequeños seres,* 1959, *Los habitantes*, 1961 y *Día de ceniza*) mostrándolas como exámenes de diversas agrupamientos de seres humanos, lo que autorizaba incluso, una vaga clasificación sociológica. Por otra parte, esa novela apunta a la iniciación de una investigación que ya no se dirigirá a determinar la *situación* de ciertos seres, en lo que esto implica de aceptación de esquemas sociológicos, sino la pura *condición* humana, lo que nos transporta a los lindes de una cierta metafísica de la materia a partir del examen de la experiencia vital recorrida por el autor, a la que éste apela directamente.

Este segundo período narrativo, que va de 1968 a 1974, se caracterizará tanto por el monotematismo como por un refinamiento de las técnicas expresivas. Estas se tornan más sutiles y eficaces para desentrañar el tema profundo, con lo cual se vuelven también reiterativas. Por su parte, dentro del monotematismo se deberá incluir un esfuerzo (más intelectivo y racional que en las obras anteriores) para considerar críticamente esa misma tendencia, como si el autor hubiera asumido, con mayor rigor, en la conciencia, los rasgos privativos de su arte, y se decidiera a rastrear su génesis, explicar sus motivaciones, explanar sus significados ulteriores.

2. El informalismo en literatura

En la constelación de imágenes que traduce el tema profundo de la narrativa de Garmendia, se encontrarán varias que apuntan a ese «magma» original que constituyó la obsesión de los artistas y escritores que se agruparon inicialmente en el movimiento vanguardista El Techo de la Ballena (1961-1968): la materia viviente en sus estados primigenios, la sustancia elemental con su textura íntima, la descomposición de lo orgánico que mediante un pasaje por lo sórdido y repugnante permite avizorar el principio de sus trasmutaciones formales.

Estas imágenes en sus diversas inflexiones concretas, que van desde la carne despellejada hasta la materia fecal, pueden articularse entre sí gracias a un elemento que les sirve de eje, a lo largo del cual se nos van revelando como instancias de un proceso de significación:

aquel que podríamos designar como «informalista», entendiéndolo fuera de su impreciso significado en las artes plásticas aunque con él vinculado. Siendo una incesante pesquisa de lo que permanece fuera o por debajo o por encima de la construcción definitoria que otorgan las formas, deviene al fin una pura suma de diversas y variadas formas que han adquirido equivalencia, pudiendo intercambiarse como datos de una analogía perfecta. Con lo cual el concepto de forma queda cuestionado. Y a la vez superpotenciado el principio analógico, característico de la poesía.

Dado que ni en las artes plásticas ni en la literatura tiene cabida el concepto de «informe», éste sólo puede alcanzar sentido dentro de una relación proposicional interna (de las letras o las artes) que vincule y oponga una determinada estructura formal a otra estructura igualmente formal. Así, las dicotomías que desde la inauguración de los tiempos modernos vienen enfrentando bajo una ley de oposición a las fórmulas estéticas que se producen sucesivamente en juego de acciones y reacciones (el clasicismo y el barroco, el neoclásico y el romántico, el realismo y el impresionismo) apuntan a ese tipo de relaciones internas; no hacen sino mostrar la superación de un diseño pulcramente dibujado, que maneja formas ya establecidas y reconocidas colectivamente como tales, por otro diseño que a los beneficios del contorno prefiere la intensidad y expresividad de los materiales, haciendo que sean éstos los que imponen una forma en apariencia «informe». Sólo en este enfoque que subraya el juego de oposiciones internas, adquiere sentido la concepción «informalista» pues en ella simplemente se establece un lazo de enfrentamiento con una expresión artística inmediatamente anterior: en este caso el arte geométrico, el abstracto o las diversas manifestaciones del cinetismo que estaba en boga cuando su aparición y contra las cuales insurgió.

El «informalismo» es una denominación que dentro de la plástica contemporánea designa una operación estética perfectamente delimitada y precisa, pero no ocurre tal cosa en la literatura. Los recursos técnicos del «informalismo» en la pintura son conocidos y están inventariados por la crítica, en particular la española, pero no se los ha detectado en la literatura y aún podría pensarse que ésta rechaza, por su naturaleza, tales procedimientos. Pero del mismo modo que las categorías establecidas por Wölfflin para definir el arte barroco europeo han podido trasladarse parcialmente de la plástica a la lite-

ratura del mismo período histórico, también podrían manejarse equivalencias entre los recursos artísticos del «informalismo» plástico y las técnicas literarias que nos resultan emparentadas a su misma órbita de valores.

El «informalismo» de la obra de Salvador Garmendia, puede rastrearse en cada uno de los tres niveles de su escritura (tema, asunto, estilo) para observar en qué medida los contamina a todos con una misma impregnación que en cada uno de ellos se traduce bajo mecanismos específicos y diferentes. En primer término está representado por el tema profundo. Quizás el más acuciosamente observado y analizado en sus novelas, a medida que ellas, desde *Día de ceniza*, cobran magnitud y plantean ambiciosas búsquedas, es el tema del «magma» originario, de la lava material que forma el mundo, de los estados coloidales y mucilaginosos que hacen la interioridad de los cuerpos. Dentro de la constelación de imágenes que expresan el tema profundo, numerosas son las que elaboran una materia «informe». Es curioso observar que surgen dentro de las novelas como repentinos puntos de apoyo de una ilación oscura que se va tramando por debajo de la peripecia narrativa más visible. No desempeñan una función visible, ancilar, de los argumentos, ni contribuyen a las diversas articulaciones que hacen progresar el asunto novelesco, sino que irrumpen al margen de esos andariveles, impregnan la narración, aromándola y aun pervirtiéndola, y actúan como señaleros de otra articulación, más profunda, menos lógica y casual, en la cual se revela el tema esencial de estas novelas.

Pero además de expresarse en los temas, el «informalismo» afecta otros niveles de la creación: visiblemente se ejerce sobre las formas estilísticas; también sobre la zona intermedia y más flagrante de la obra, representada por los asuntos, personajes, etcétera.

Respecto a las primeras pueden señalarse algunos comportamientos característicos de Garmendia que destruyen todo diseño dibujado y racionalizado de las escenas o de los personajes, en beneficio de una construcción barroca, con bruscos centros de luz y color y también con bruscas sombras y trasmutaciones. Con métodos descriptivos que tienen deudas superficiales con Faulkner y Céline, el narrador atenta sin cesar contra la estructura causal de las escenas o la continuidad lógica de la exposición, procurando en cambio que tanto las situaciones como el decurso narrativo se organicen respondiendo a irrupciones emocionales que dominan y arrastran los ma-

teriales contiguos, o por el manejo de detalles que son magnificados hasta la deformación, contaminando con sus condiciones visuales al resto de los objetos. Es la característica manera descriptiva de Garmendia que define, desde la primera línea, la novela:

> Entonces vino el tipo aquel de los bigotes de cepillo, con su gorro de pelo malo, porque el cabello era un auténtico gorro negro y carrasposo encajado en la frente y me dijo como si...(p.7).
>
> tipito de los anteojos, tan horrorosamente limpio que llega a recordarme una de esas salas de baño impecables, aromatizadas con pastillas de olor (p. 8).
>
> expresarse en un español correcto aunque perfectamente reseco, compuesto de palabras de madera que se le atarugaban en la boca (p.9).
>
> el precario juego de bielas y pistones (esta manera de manosear palabras y más como éstas que en el acto trasmiten un sabor aceitoso, me deleita) que desde hacía un rato tartamudeaba en mi fosa torácica (p.12).

A esto debe agregarse que no sólo se quiebra la exposición narrativa o el posible decurso lógico, sino que los golpes de intensidad muestran una especial afinidad para evocar imágenes, sensaciones o elementos de tiempos pasados, religando los datos de diferentes tiempos sin anuncio previo, asociándolos en un funcionamiento revitalizado y creando, por lo tanto, un amasijo confuso donde las imágenes de un tiempo resultan animadas y distorsionadas por las imágenes de otro tiempo, éstas encubiertas bajo aquéllas, pero irrigándolas y manipulándolas secretamente.

Tales operaciones se complementan con otras, afincadas en los rasgos privativos de la escritura de Salvador Garmendia, las cuales concurren en el campo de los recursos estilísticos a la misma tendencia «informalista» que revela el tratamiento de los temas. El estilo de Garmendia es dominado por la pasión de las descripciones que sin cesar paralizan la acción y levantan dentro de la ilación narrativa grandes paneles estáticos, como cuadros o fotos fijas que el autor se complace en traducir a palabras. Esas descripciones se concentran, barrocamente, sobre un único detalle definidor del objeto (cosa, paisaje, persona), el cual es elaborado minuciosamente y completado con la colaboración de comparaciones, metáforas, asociaciones libres. Respecto a él todo el resto del objeto se suma en una confusa niebla, se transforma en la cola de un cometa del cual sólo se patentiza su cabeza ígnea.

La mala vida, por ejemplo, se inicia con la descripción de los ojos de un personaje enteramente ocasional, la señorita Stela. Esos ojos son vistos morosamente y la descripción que de ellos se ofrece es suficientemente explícita como para tornar innecesarios otros datos respecto al personaje. Un solo detalle, magnificado, duplica su capacidad de individuación física con una subrepticia individuación psíquica, mediante un sistema de correspondencias no explicitado. De similar manera, la verruga del personaje Level será presentada como una definición del funcionario capaz de concentrar sobre sí la atención hedonística del protagonista-narrador.

En *Los pies de barro* se aplica el mismo sistema, aunque con una libertad operativa mucho mayor, una destreza y velocidad para componer la imagen que recuerdan los mejores efectos de los cuentos fantásticos de Garmendia, pero con la misma concentración en el detalle revelador que se extiende hasta transformarse en retrato global. Ejemplo, esta descripción de Pancho:

> Es una larga reunión de huesos afilados que aparecen a punto de descuadernarse cuando, por ejemplo, una rara especie de tic nervioso lo obliga a estregar la cara contra el hombro izquierdo, a tiempo que fuerza un movimiento como de alas ahuecadas, elevando ambos brazos (p. 33).

Ambas tensiones de la novela (la correspondiente a las imágenes evidenciadoras del tema y la propia de los recursos estilísticos), se armonizan en esta dirección «informalista». Entre las dos queda como comprimido el nivel de la peripecia: argumento, acción, conflicto, personajes, decorados, comienzan a ser objeto de una reducción, comienzan a resultar entorpecidos, desfibrados. Pierden su autonomía, su capacidad para incidir independientemente sobre el suceder narrativo; devienen elementos sordos, pesados monocordes, confusos y registran una incipiente parálisis. Del mismo modo que desde *Día de ceniza* (inicial postulación) y desde *La mala vida* (ya francamente) la narración se detiene y empoza, rotando sobre ese imán que le otorga la constelación de imágenes que articulan el tema profundo, del mismo modo se va registrando paralelamente una fatiga interior de la acción y de los personajes, un ablandamiento de sus perfilados nítidos, incluso una progresiva disolución.

Dentro de esa inclinación, llegados a *Los pies de barro* comprobamos la disgregación acrecentada del nivel argumental: se da un paso decidido dentro de la tendencia esbozada anteriormente. Todavía

en las novelas anteriores podía registrarse una cierta planificación argumental, con el manejo de estructuras de la acción que encauzaban y limitaban la orientación protoplasmática de la escritura, funcionando como continentes formales para contenidos en expansión informe. Pero en *La mala vida* y sobre todo en *Los pies de barro*, se registra un notorio descaecimiento de esos elementos conformadores, tanto los que confieren la forma narrativa a través del encadenamiento causal de una peripecia, como los que cumplen idéntica tarea mediante el desarrollo metódico de la vida de uno o varios personajes.

Los pies de barro hacen honor al título: la novela carece de un asunto preciso que se proponga desenvolver en sus trescientas páginas y por lo tanto de una motivación explícita que articule la sucesión de los episodios con criterio finalista (tal como lo ha teorizado Forster al definir el género novela); pero además tampoco dispone de una personalidad cuya aventura individual pueda reemplazar con ventaja esa carencia de asunto y motivación argumental. En ese nivel de los asuntos la novela registra un empobrecimiento, que ha de beneficiar simultáneamente el nivel de los temas profundos y de las operaciones estilísticas armonizadas con ellos, pero que visiblemente desatiende algunas de las atracciones fundamentales del género narrativo como lo son la variedad de las acciones y la originalidad de las personalidades (la suma de ambas explica buena parte del éxito rotundo de *Cien años de soledad*) y que, como ya ocurriera con *La mala vida*, desdibuja la obra, apaga su nitidez y precisión, la dota del leve aire confuso de una fotografía *flou*, borrosa.

Es difícil determinar cuál es el asunto central de la novela, el que da sentido motivador a las pequeñas situaciones. También es difícil desentrañar las motivaciones de los personajes, inclusive del protagonista, Miguel Angel, y en todo caso ni el asunto utilizado ni las motivaciones de personajes responden a las formas recibidas en la literatura para producir el interés novelesco, desdeñan francamente esos criterios que han seguido empleándose en la narrativa contemporánea y muy especialmente en la latinoamericana. En apariencia el personaje central es Miguel Angel: efectivamente es su conciencia la que permite construir la novela, sirviendo de espejo a diversos sucesos que en ella van irrumpiendo sin que participe su voluntad, lo que implica un traslado expectante al devenir de la realidad. Miguel Angel es el escritor que observa y registra el mundo circundan-

te, acechando en sus operaciones y no dentro de sí las motivaciones para sus textos literarios. Es un escritor inexperiente, torpe, primerizo, que avanza tanteando por un camino que aún desconoce, que sobre todo no sabe por qué ni para qué escribe, habiendo recortado de su tarea toda motivación explícita, como si la escritura se justificara por el solo hecho de estar escribiendo o reflejando lo que simultáneamente se produce en la realidad objetiva y en la subjetiva de su conciencia.

Lo que Miguel Angel escribe no es el diario del novelista ni en la obra se debaten los problemas del escritor ante la creación artística (salvo incidentalmente), ni se procede a teorizaciones sobre la composición, sino que la novela que presuntamente escribe Miguel Angel es el recuento de su vida en los mismos días de la escritura. Esas páginas que va escribiendo concluirán titulándose *Los pies de barro*, de tal modo que si debiéramos establecer en el nivel de los asuntos alguna motivación de la novela tendríamos que decir que ella sería la escritura de una novela. Entendiendo por tal función el registro inconexo de las actividades corrientes del escritor improvisado (Miguel Angel), de sus relaciones con otras criaturas accidentales (Graciela, Julio, etc.) y de sus esfuerzos por aprender la escritura narrativa. Todo eso es recogido por este narrador primerizo en forma periódica, a medida que el material se va produciendo, según lo ve y lo padece, sin pretender buscarle ningún otro sentido ni aparentemente interpretarlo. Hay una actitud ascética, como de investigación de laboratorio, que veda al narrador toda intervención prejuiciosa en el material que está observando: no interpreta, no propone, no organiza, no da forma, no elabora. Si la novela, según la famosa definición de Stendhal es un espejo que se pasea a lo largo de un camino, aquí, mucho más que en los textos stendhalianos, eso se ha tornado verdad y en apariencia al narrador sólo le cabe una función especular.

Ese proyecto ya se había evidenciado en *La mala vida*, confiriéndole su específica condición errabunda. Desde las primeras páginas se confesaba explícitamente su inmotivación, haciendo que la novela surgiera a partir de hechos y personajes comunes e insignificantes en cualquier momento no previsto del tiempo, como un ejercicio de registro verbal de la realidad que puede emparentarse con algunos mecanismos de la escritura automática de los superrealistas. Como en ellos, Garmendia trata de generar un vacío de la motivación,

cuyos efectos son conocidos en la experiencia poética de aquellos: una renovación de lo cotidiano, una espontaneidad creativa, un descubrimiento de lo insólito, de las energías operantes fuera de los cuadros intelectualizados y convencionales de las sociedades. No bien en *La mala vida*, ha hecho la descripción inicial de los ojos de Stela, agrega:

> Advierto de una vez que no poseo ningún motivo deliberado para haber echado a andar mi relato a partir precisamente de Stela (como no sea por el hecho inmediato, acaso dominante en extremo, de ser ella quien se mueve en este momento ante mis ojos); pude haber elegido cualquier otro punto de partida para establecer el impulso inicial y es posible que todo hubiera empezado a moverse al mismo ritmo (Level, por ejemplo, ahora que cambio hacia él la mirada y distingo, por fuerza, su verruga en la frente pues a fin de cuentas permanezco aquí en mi reluciente escritorio gris, en mitad de un buen día que a nuestros ojos se divisa perfectamente plano y consistente (p. 8).

La misma operación se reencontrará en *Los pies de barro*, donde constantemente se nos informará de lo accidental del comienzo de la novela con la descripción de la reunión intelectual en casa de Edith. Miguel Angel no sólo será el narrador, sino el único que imbrica los dos planos, el de la realidad que sigue desenvolviéndose y el de la novela donde la registra. La planificación argumental resulta así sustituida por su contrario: el escritor no planifica ninguna novela, no compone un argumento, no inventa unos personajes, no estructura una acción ni desenvuelve sus motivaciones, sino que, bajo un esfuerzo por aprender a escribir, por llegar a ser algo que cree se parece a un escritor, se limita a llevar registro de la vida que hace él y sus amigos, partiendo de cualquier punto de la sucesión (que en este caso es la escena del coctel intelectual) que sirve para dar inicio a la novela, para seguir acopiando los incidentes no interesantes de la vida de estos seres comunes a la espera que de ella se desprenda algún motivo o significación.

La acción de la novela pasa a ser la falta de acción programada de la vida. La planificación narrativa pasa a ser el caos mismo de la existencia cuando ésta se percibe al nivel de su acaecer inmotivado. Las rígidas formas del arte literario pasan a ser las informes modulaciones del suceder cotidiano, azaroso, inseguro, imperfecto, amorfo. La literatura, en fin, pasa a ser la vida, quiere tercamente ser nada más que vida corriente con su materia prima y su constante hacerse

y deshacerse informe. En este tránsito es visible la búsqueda de ese estado «informal» que abastece la temática profunda de la narrativa de Garmendia y que ahora es elevada (o concientizada) al plano de asunto mismo de la novela. Esta, por lo tanto, tratará de lo «informe» de la vida humana en una determinada ciudad, tiempo y circunstancia, y hará de este «informalismo» el cuerpo integral de la narración, al edificarse ese asunto en una manera acumulativa, insegura, variable, improlija, en una palabra, «informe», siempre que esa palabra sirva para definir la existencia humana y también para explicar el aspecto aparente de la creación artística.

No puede esconderse que hay en esta proposición un sutil proceso de elaboración artística, que ella exige una tarea acuciosa del escritor para que la «forma» narrativa exprese lo «informe» narrativo y éste, a su vez, traduzca lo «informe» vital. Todo esto no puede lograrse si no es a través del más esmerado artificio. Pero eso no impide que los distintos niveles en que se va desarrollando la concepción «informalista», desde los temáticos hasta los estilísticos pasando por los argumentales y de personajes, queden marcados por tal experiencia, asuman trayectos inconexos, cambiantes, repetitivos, que resultan necesarios para traducirla y el lector viva la impresión de que asiste, a lo largo de las páginas, al desenvolvimiento de un «magma».

Para conseguir esos efectos, Garmendia ha apelado en ambas novelas a un no desdeñable conjunto de datos autobiográficos, referidos a uno de los períodos de su vida en que se repartía entre el trabajo en la emisora radial y sus primeras luchas con la expresión literaria de donde habría de salir su primer título, *Los pequeños seres*. De estos años ha extraído, para estas novelas, personajes, situaciones, decorados, pero además de estos materiales objetivos, ha rescatado inquietudes, sensibilidades, atmósferas, una problemática general. A través de esta percepción subjetiva de un tiempo pasado, la lucha por la creación artística se ofrece tan dificultosa y confusa como la lucha por la vida auténtica; ambas son la misma cosa y ambas se producen dentro del barro original al cual no logran modelar de una sola vez en formas categóricas, únicas y definitivas, por lo cual apelan a incesantes ensayos, fracasos, pruebas, correcciones, agregados, que se presentan como una serie de sucesivas formas, parecidas entre sí y a la vez distintas; acercamientos discontinuos a una soñada forma perfecta y por lo tanto bocetos formales que guardan

entre sí cierta equivalencia, cuando no pueden considerarse sinónimos y por lo tanto sustituibles mediante una cómoda operación analógica.

Esta sinonimia posible de formas que entre sí son distintas, originadas en diferentes tiempos y en puntos renovados de una sucesión temporal, constituye la base teórica de la concepción «informalista» que esta literatura aplica. Gracias a ella es posible desdibujar los límites rotundos que distinguen unas cosas de otras y las hacen autónomas, irreductibles a una sustitución, dotándolas en cambio de adherencias, imprecisiones, leves modificaciones permisibles, que concluyen desdibujando sus límites, su independencia, confundiéndolas. Sobre el rigor de una precisión formal única vence en ellas la energía voluntariosa, oscura y espesa de un contenido emocional y material. Sería posible a partir de esta comprobación, ir a la búsqueda de las relaciones que puedan existir entre tal concepción «informalista» y la sociedad latinoamericana en la circunstancia concreta vivida por el escritor, lo que posiblemente permitiría inquirir sobre la génesis, social y no sólo individual y psicológica, de una paradójica forma literaria que se expresa por lo «informal». Con lo cual también haríamos un atestiguamiento de autenticidad latinoamericana en el comportamiento creador del escritor y simultáneamente volveríamos a comprobar de qué manera una estética o una escuela artística externa al continente puede ser aprovechada para expresar cabalmente una circunstancia espiritual específica de su evolución histórica interna.

Los pies de barro y *La mala vida* señalan la conquista de una homologación generalizada, de una estricta equivalencia entre los tres niveles de su narrativa: temático, de asuntos y personajes, estilísticos. En los tres se ha logrado, paralelamente, el abandono previo de toda planificación y de toda rotundidad formal. En cambio se ha elegido con lucidez un desenvolvimiento reiterativo pesado, terco, de las múltiples aproximaciones formales que van engendrando la concepción de lo «informe».

Para estatuir esa unificación Garmendia forzó los tres niveles a depender de un solo hilo conductor, colocado al nivel de los asuntos y personajes y gracias al cual puede retrotraer a todos a la confusa, repetida, oscura, amorfa experiencia de la vida. Consistió en contar un presente que voluntariamente no es nada interesante, en el momento de su germinal formulación en la conciencia; a medida que

se compone confusamente dentro de ella según los azares y las circunstancias casuales, sin pretender rescatarlo con una capacidad expresiva (lingüística o literaria) que supla sus imprecisiones, borrosidades o insuficiencias, sino, al contrario, exagerándolas mediante el empleo de un personaje que quiere ser escritor pero que todavía carece de dominio del instrumento expresivo. El proyecto es bien riesgoso: el proyecto de tal imprecisión y tal confusión fácilmente puede dejar de ser un proyecto formalmente perfilado, para ser meramente imprecisión y confusión, desprolijidad.

3. La narrativa como psicoanálisis

La falta de planificación, la estricta dependencia del hecho presente, la libertad aparencial con que la conciencia registra sus estados, la recuperación de la expresión espontánea que se acepta y valora por su autenticidad sin atender a sus torpezas o insuficiencias, todo eso no configura una situación realista, normal o promedial, objeto de la elucidación literaria y por lo tanto puente para descubrir la realidad intrínseca, el secreto fondo de la vida y del arte, la materia secreta de que están ambos compuestas, la estructura verdadera que los explica. Nada de eso. Tales rasgos definen, por el contrario, una situación experimental, casi podría decirse que de laboratorio, visiblemente conectada con los estados de suspensión propios de la investigación terapéutica psicoanalítica.

El personaje Miguel Angel, que trabaja en una emisora radial, se ve con amigos y compañeros de tarea, es invitado a participar de reuniones políticas, se enamora de una muchacha universitaria con quien tiene una relación satisfactoria, participa lateralmente de los problemas de un estrecho amigo, Julio, intenta varias veces ponerse a escribir cumpliendo con su oscura y frustrada vocación, recorre la ciudad, evoca amistades, recupera paneles del pasado, vive, en fin, no se nos presenta, sin embargo, como muy diferente del hombre que se acuesta en el diván verde y con similar libertad e impunidad aparenciales, habla sin cesar de lo que quiere, le gusta o le atormenta. La operación de escritura libre y automática que aborda, haciendo su novela, es equivalente al discurso espontáneo, caprichoso y ocasional del paciente psicoanalizándose. Miguel Angel nos explica cuál es el principio psicológico-narrativo que adopta para escribir

su novela, al concluir un largo episodio (el de Viloria) que, como reconoce, está débilmente conectado a la materia inicial de que trataba: «Resulta que hablo y gesticulo como me parece» dice entonces, y agrega que «mi único propósito, por el momento, repito, es sentirme cómodo» (p. 111).

El deambular errátil e inmotivado de esta existencia humana; la equivalente libertad caprichosa del discurso literario, remedan ambas la libertad de la conciencia que se expresa en la terapia psicológica. Una y otra concurren a un mismo punto soterrado, que sin que el dicente o narrador lo prevea, va atrayéndolos y va estableciendo las líneas de fuerza que estructuran un material «informe»: las raíces.

Desde las primeras páginas de *Los pies de barro* se pone en funcionamiento un mecanismo literario que Garmendia practica desde sus comienzos pero que ha ido puliendo con esmero a lo largo de casi década y media de trabajo: el asociacionismo libre. Este funcionamiento mental, que desde los superrealistas adquirió prestigio entre los recursos de la literatura y que en la obra de Joyce obtuvo magnificente utilización, ha venido adquiriendo en la narrativa de Garmendia una prontitud y liviandad que lo transforma en un recurso predilecto del autor. Toda sensación habida en el presente se transmite como excitación al pasado; dentro de éste moviliza diversos momentos temporales junto con diferentes planos del espacio que se vinculan entre sí y rearticulan un fragmento original y autónomo gracias a la energía asociativa que ha venido de un inesperado presente y de un objeto con frecuencia distante. Las sensaciones muestran una pasmosa capacidad irradiadora y asociadora y desde ellas se entremezclan, construyéndose, imágenes de distinta procedencia, hasta configurar una totalidad nueva y distinta que parece obra de una delicada taracea de tiempo y de espacio.

Se trata de un caso más de uso de la sinestesia, pero de un caso tan extremado como para constituirse en una clave del arte narrativo de Garmendia. La ligazón sinestésica de las imágenes consiente la más amplia libertad asociativa de las evocaciones. Prácticamente cualquier elemento de la realidad, como cualquier sensación circunstancial, pueden devenir vías de acceso a percepciones del pasado, escasamente vinculadas con sus incitadores sensoriales. En *La mala vida*, cuando se debe evocar a uno de los personajes centrales, Beltrán, se nos dice:

> Conservo, por cierto, una imagen tan veraz de la escena de nuestro primer encuentro en aquel bar, que puedo rehacerla ahora mismo y cuando se me antoje tomando como punto de partida cualquier ornamento exterior (p. 156).

La primera escena de *Los pies de barro*, de la página 7 a la 20 del libro, se sitúa en una reunión social y artística que el narrador muestra en el presente. Pero dentro de ella, y utilizando el alcohol como elemento que favorece la visión empastada, presenciamos el discurso interior del protagonista Miguel Angel donde se reconstruye su relación con Julio, su amigo, utilizando no menos de cinco planos temporales que se enhebran y barajan con el presente, el cual a su vez se resquebraja espacialmente, como en un boceto cubista, en otros tantos ambientes. El análisis de esa docena de páginas puede construir el modelo de funcionamiento sinestésico de las asociaciones libres de la literatura de Garmendia. Y no es un procedimiento literario ocasional, sino que habrá de intensificarse a medida que la novela progresa.

Tampoco se tratará de una consecuencia exclusiva de los operadores del estilo, sino que invadirá ese nivel argumental donde las opciones de la escritura son voluntarias y en él se mostrará como una aplicación sistemática. El protagonista, Miguel Angel, llevará a su enamorada, Graciela, a todos los lugares que componen el *vía crucis* de su pasado, utilizándola como un reactivante de las sensaciones para concitar las imágenes anteriores de su vida. Graciela deviene una «magdalena» proustiana, que atiza la memoria involuntaria de aquellas sensaciones que en el pasado estuvieron vinculadas a otra mujer (Inda) o a lugares, personas y hechos de un tiempo que parece perdido como tiempo vivo, sólo manejable como materia de evocación convencional y al cual el protagonista (y el narrador) quiere reactivar, quiere atravesar, retornando hacia sus fuentes.

Este propósito será ampliado y puesto en práctica de manera coherente en toda la novela: Miguel Angel irá retornando progresivamente a los testigos de su pasado, yendo de los que todavía lo acompañan en el presente (Julio) a los que han quedado atrás (el Tuerto) para recuperar paneles enteros de su vida anterior. Este camino lo conducirá poco a poco a encontrarse a la intemperie de un tiempo para el cual carece de reactivadores presentes, porque se trata de lugares que no pertenecen a la ciudad ni quedan testigos humanos de esa época. Es un tiempo en la provincia, en su pueblecito de infan-

cia, es su medio familiar y su relación con la madre y el padre. Para eso carece de «magdalenas», aunque a través de un desvío complejo habrá de llegar también a ese tiempo perdido.

La libertad inicial de la proposición «informalista» que hace el autor resultará entonces vinculable a la libertad inicial de la proposición psicoanalítica, pues ambas cumplen, a través de un discurso errabundo, no planificado, amorfo, una inmersión asociativa que las transporta a las fuentes primigenias del psiquismo. En esas pulsiones que persisten bajo las imágenes del presente, que son aquellas que las intensifican y cargan de emotividad inexplicable, se pesquisan las raíces de la vida psicológica. Por esa vía el autor remonta el tiempo hasta llegar a revivir ciertas experiencias definitivas de su infancia, las que pueden superponerse sobre los esquemas interpretativos de nacimiento y muerte. Para él será la muerte de (y *en*) su madre, que es la muerte de una vida eterna en que se encontraba alojada su infancia pueblerina, junto al nacimiento por (y *en*) el padre que es el nacer dentro de la ciudad moderna, bulliciosa, hostil y, sobre todo, siempre cambiante:

> ...sabía que estaba entrando en un espacio saturado de otra memoria, de otra vida. Luego, las cosas alrededor apenas si se modifican; los objetos permanecían años en los mismos lugares y por eso se cargaban de vida y uno, en cierta forma, podía comunicarse con ellos, tenerles cariño y temerles. Entonces todavía vivíamos en un pueblo del interior pues nos vinimos a Caracas después de la muerte de mamá. Era otra vida, créeme, algo que no tenía nada que ver con esto. Todo eso lo recuerdo ahora como si en esos años hubiera permanecido en un lugar cerrado, donde todo era espacioso y tranquilo y las voces y los ruidos de la gente se oían de lejos. Además, el tiempo no tenía medida: era como un solo día muy largo. Nos echábamos a dormir y al abrir los ojos todo estaba igual, esperándonos... (p. 264).
>
> Nos vinimos a Caracas y papá me llevaba de la mano por las calles del centro. Me parecía que no hubiera acabado de despertar del todo. Aquel mundo de antes estaba por dentro de mí y me llenaba. No entendía el ruido, la multitud de gente, las máquinas tumbando las casas, toda esa gente amontonada en las tiendas, corriendo, hablando a gritos. Estaba convencido de que algo anormal tenía que haber pasado, que todo no podía seguir así siempre. Tenía que llegar el momento en que todo eso se calmara y uno pudiera vivir adentro de uno como antes (pp. 264-5).

Es el texto más explícito y confesional que haya proporcionado Salvador Garmendia acerca de la génesis de su cosmovisión. Si bien

la expresa bajo la máscara de sus personajes, esa máscara ha ido pareciéndose cada vez más al autor. Tratándose de los temas de infancia se ha producido una interpretación, fijando en ese período la emergencia de la cosmovisión. En el texto citado queda establecido que ella nace en el filo de una brusca colisión de mundos, en el cruce de una experiencia de vida o muerte, en forma cruzada y antagónica, situando definitivamente al escritor en esa inhóspita situación fronteriza de la cual no puede partir para ningún lado, a la cual permanece clavado. La padece en carne viva. De un lado queda el hemisferio de la eternidad, de la armonía, del equilibrio de los elementos, del tiempo que fluye en paz; del otro lado está el hemisferio de lo cambiante, de lo dinámico, de la muerte por lo tanto, de la variación que hace que todo sea inseguro pues ni los objetos, ni los sentimientos, ni los rostros, ni las creencias, son capaces de evitar la corrosión del tiempo. De un lado está el hemisferio maternal y del otro el paternal, aunque ambas figuras son casi irrecuperables en la literatura y pasan por la narrativa de Garmendia como fugaces fantasmas.

La fuerza de las imágenes no deriva exclusivamente de ellas, consideradas como entidades autónomas desvinculadas de las restantes articulaciones del discurso, sino de su ubicación dentro de él y de su relación con otras imágenes. Su significación plena sólo se alcanza si recuperamos el contexto en que aparecen, las pulsiones de atracción o rechazo que manifiestan respecto a las restantes imágenes que componen el texto.

Las imágenes de infancia que aparecen en los tramos últimos de *La mala vida*, pero sobre todo en *Los pies de barro* donde damos pasos más decididos dentro de ese territorio, sólo pueden medirse en relación a las que se han ido acumulando a lo largo de la novela y le han conferido su tonalidad peculiar. En *Los pies de barro*, las que rodean la vida erótica propiciada por las inclinaciones del Tuerto, las que traducen la ronda incesante que pasa por bares-fiestas-camas, las que tejen la inseguridad ante las discusiones políticas y las reuniones subversivas, las que con fuerza y hasta brutalidad van mostrando enamoramientos, acoplamientos, separaciones, todas esas imágenes variadas se acumulan y unifican gracias a que en todas está viva la insatisfacción y la frustración, todas evidencian la agitación y a la vez el sinsentido. Con ellas se teje el desplazamiento de la novela, pero hay una primera expresión que se podría decir que sintetiza lo que la obra habrá de reiterar de mil maneras distintas me-

diante el régimen de aproximaciones insistentes a una forma definitiva: es una imagen inicial que surge cuando los personajes toman conciencia de la «vaina de tener cuarenta años, la vaina jodida». Es la percepción del tiempo transcurrido, de su viscosa adherencia y a la vez de su insatisfactoria relación con el ser humano. Miguel Angel piensa de Julio lo que evidentemente piensa de sí mismo, puesto que en la novela su conciencia se muestra angustiada por ese tiempo que ha pasado, más exactamente, por ese tiempo que se ha perdido, se ha malgastado, cuando dice:

> Pero el tiempo es una gota de aceite en la mano: ella puede quedarse tranquila si la dejas reposar en paz como un animalito satisfecho, atajada en cualquier hendidura de la piel, pero tú no sabes estarte quieto y la pones a correr arriba y abajo, fustigándola para desesperarla, la empujas hasta el mismo borde sometiéndola al terror inútil de una caída en el vacío y no le das un momento de reposo, la acosas, la sofocas achicando el puño, la fatigas hasta la exasperación y después, porque te ha enfebrecido ese juego maniático pretendes deshacerte de ella sacudiendo la mano con fuerza, restregándola contra cualquier superficie, aplastando la burbuja entre los dedos hasta que te das cuenta de que nunca podrás eliminarla, ni siquiera dejarla a un lado y olvidarte de ella, porque siempre sentirás su irritante cosquilla en la piel (p. 16).

Esta imagen del tiempo como una pesada, apacible gota de aceite (que puede equipararse a las plurales imágenes de la eternidad que los escritores han buscado en diversos elementos de la realidad natural, ejemplo, el árbol que evoca Kazantzakis) que el hombre restriega para sacarse de la mano, puede servir de conductor del cuerpo de la novela, del universo febril, descompuesto, caótico, inconexo, siempre en movimiento, que ella va desarrollando como quien expone en sistema de tortura aceptado pasivamente.

En contraste con esa mano que agita la gota de aceite, emergen las imágenes que reconstruyen el tiempo realmente apacible, durable y eterno, que ya no puede acecharse en un presente real ni mucho menos en un futuro posible, sino en el remoto pasado: un tiempo que forzosamente debe buscarse en la infancia, en un período anterior al traslado a la capital bajo la conducción eterna paterna, o sea, en el tiempo provinciano, bajo la presencia de la madre y quizás, más lejos aún, en los diversos momentos del sentirse vivo.

Lo que notoriamente liga a las dos novelas, *La mala vida* y *Los pies de barro*, es su propósito de transformarse en recuperaciones

de un tiempo que, no por simple imitación del arquetipo proustiano, se adjetivará de «perdido». Las dos utilizan similares recursos (un personaje central narrador en primera persona, novelista en ciernes que va contando su vida y que enhebra diversos episodios de un tiempo presente con un tiempo pasado mediante la escritura) que las transforman, por debajo de esa apariencia errátil y confusa, en precisas investigaciones de la existencia humana por la consideración, en la memoria, del tiempo perdido. Los personajes y las situaciones varían de un libro a otro; el modelo que utilizan es el mismo y las consecuencias a que llegan también idéntica, como se había apuntado en *Día de ceniza:* el tiempo perdido es el tiempo del fracaso, de las ilusiones perdidas, desgastadas por el diario vivir.

Ese tiempo pasado puede definirse también como inmotivado: su entero fluir está lleno de episodios inconexos, que también carecen de justificación interna y de orientación finalista, constituyéndose en meros accidentes de la vida. El tiempo en que ello sucede asume la condición de gratuito y su devenir se torna parejamente absurdo. Esa visión de la existencia humana en el tiempo se trasladará puntualmente a la concepción de la obra literaria, en aplicación de los principios homologantes ya vistos. Apelando a un sistema de analogías simples, la novela también se ofrecerá como sucesión de episodios flojamente articulados gracias a los diversos recursos del asociacionismo, que si bien son capaces de solucionar las bisagras y conexiones superficiales no pueden establecer un veraz ensamblaje interno.

Tal como aparece en *La mala vida* y en *Los pies de barro*, el género novela es una serie de episodios que entre sí se conectan porque sobrevienen en la conciencia del personaje protagónico, en la cual se suman sin hallar una significación que los organice. Lo que queda resuelto es el mecanismo superficial que los asocia, pero no la motivación interna. Así lo reconoce Miguel Angel, el narrador de *Los pies de barro*, cuando reflexiona transcurrida la mitad de la obra sobre lo que tiene ya escrito:

> Finalmente he comprendido que me encuentro ante un almacenamiento de piezas seccionadas de algún imaginario organismo principal, las cuales, si bien siguen siendo capaces de conservar alguna autonomía de movimiento, éste no consigue hacer memoria de lo que pudo ser un probable impulso inicial (p. 245).

Junto a esta comprobación del incoherente fragmentarismo de la

novela, también queda certificada, en el texto anterior, la existencia de un impulso inicial que por serlo debió comportar un sentido pero el cual, al parecer, la memoria ha perdido. Ese «impulso inicial» significativo que desencadena la acción de escribir y que a medida que ella progresa se esfuma de la conciencia, es precisamente el que debe rastrear el autor mientras va escribiendo, de tal modo que realiza una tarea creativa cuyo sentido no se le hace perceptible en ese mismo momento pero que espera que habrá de desprenderse de esa materia por su simple acumulación incesante, quizás restaurando el «la» inicial, quizás desentrañando una nota superior que la absorbe.

En esa vía empírica ocurre que con frecuencia roza, por mera aproximación casual, el perdido impulso: eso queda registrado en repentinas imágenes de poderosa carga emocional que irrumpen por lo común en la conclusión intensa de algunas escenas o en bruscas tensiones a mitad de episodios aislados. Su repetición ha acostumbrado al narrador a ser paciente y esperar que ellas se manifiesten por sí solas, sin forzarlas en nada, simplemente acechando su subterráneo proceso de emergencia:

> Ahora mismo, creo que no sabría juntar dos palabras, no obstante que algo sigue sonando en mi cabeza. Eso, lo que quiera que sea, está allí, y aunque por el momento la masa de sonidos prevea una trama indescifrable, cualquier anticipo que llego a percibir, se me anuncia veraz y consistente. La hoja, por lo tanto seguirá en blanco, hasta el momento en que alguna de esas imágenes repentinas llegue a obtener la masa suficiente para hacerse dueña del espacio (entendiendo que el espacio, en todas sus dimensiones previsibles sea, provisionalmente también, esa hoja en blanco) (p. 114)

La recuperación del «impulso inicial» tendrá peso definitorio para la concreción del «impulso final», o sea, para la determinación de la extensión de la novela y del fragmento que la concluya. Si se reflexiona acerca de las condiciones en que Salvador Garmendia plantea la novela en estos dos ejemplos, se comprende que, tratándose de creaciones gobernadas por una ciega acumulación asociativa, pueden deparar fácilmente relatos inextinguibles, series ininterrumpidas de episodios desconectados entre sí, extensos paneles narrativos de equivalente intensidad, un poco dentro de las características que tuvo el género en sus orígenes prerrenacentistas. En ese caso, las dimensiones de una novela no responden a necesidades internas de su materia y tratamiento, sino a imposiciones externas, de tipo

editorial: tantas páginas, tanta cantidad de lectura, tanta extensión convencionalmente ajustada.

En los orígenes de la novela europea, cuando ella todavía no se había ajustado al criterio orgánico burgués, se resolvía su dimensión y su fin apelando a una sucesión objetiva y externa de episodios de los cuales el autor se apartaba a cierta altura, cuando consideraba cumplido el propósito de entretenimiento o adoctrinamiento de que había partido. En la novela del XIX esa duración y esa clausura derivan del desarrollo interno del asunto propuesto. En una novela moderna, del cumplimiento de una motivación interior que envuelve al asunto y a los personajes y los configuran. Cuando esa motivación parece faltar o es un impulso que la memoria ha perdido, la novela puede continuar indefinidamente. Si se le fijan dimensiones convencionales, ellas no corresponderán a lo que se entiende como la culminación y conclusión de un relato: en cierto sentido puede reconocerse que *La mala vida* y *Los pies de barro* resultan partes de un solo, insistente, largo, empecinado relato del escritor, a la búsqueda de un significado de las cosas de la vida que sin cesar se le escapa. Si en vez de integrarse en una sola novela más extensa, ha deparado dos, no es sólo por esas imposiciones convencionales o editoriales, sino porque a cierta altura de cada uno de esos relatos se percibe una acumulación (gracias a las sucesivas imágenes que han sido rozadas a lo largo de la narración y han encendido fugazmente la comprensión de los significados) que precipita una verdadera coagulación del tema profundo sobre el cual rota el escritor. A su vez ella facilita el hallazgo de una conclusión, al menos provisoria, visto que nunca podrá ser definitiva porque en ese caso habría concluido el afán mismo de escribir.

La novela se concluye para el escritor, cuando él ha logrado evidenciar para sí mismo el tema profundo que lo acecha y que ha desencadenado el impulso inicial de narrar. La constelación de imágenes que lo interpreta se va construyendo a lo largo de la novela: las imágenes van apareciendo y se van colocando en los puntos que permiten rearticular el sistema que integran. Habiéndose planteado la búsqueda a partir del *tiempo perdido*, habiéndose constituido esa búsqueda en una tesonera reconstrucción del *tiempo transcurrido*, o sea, que siendo el tejido progresivo de la novela misma un *tiempo recobrado*, la consecución última de esa constelación de imágenes

funciona como un *tiempo interpretado*, es decir, como un tiempo que al fin ha alcanzado a tener significación.

Tal proceso interpretativo responde, como señalamos, a recorridas vigorosas y zigzagueantes que van dando vueltas por distintos momentos del pasado, acometiendo o eludiendo los episodios vividos, para concluir ingresando vertiginosamente en los territorios de la infancia por donde parecen correr y caer jubilosamente.

Del mismo modo que en la terapia psicoanalítica, muchos asuntos, quizás los más candentes, son escamoteados por la narración. Esta parece incapaz de abordarlos directamente. Sólo los roza, a veces por casualidad, otras apelando a aproximaciones oblicuas, con la atracción y el rechazo que inspira una parte doliente del propio cuerpo. Así, en ambas novelas, hay una visible elusión de ciertas mujeres que han desaparecido en el pasado anterior al presente de la narración y que han ocupado un lugar central en la vida emotiva del narrador: Inda, en *Los pies de barro*; Aurora, en *La mala vida*. Respecto a esta última, el narrador reconocerá con lucidez que la ha postergado voluntariamente a lo largo de un tiempo narrativo en que ha ido cobrando fuerzas para ese reconocimiento final que sabía que habría de producirse fatalmente pero al cual no se podía llegar sino mediante vericuetos y caminos enredados:

> Finalmente me aventuro a hablar de Aurora. He venido aplazando el tema, olvidándolo por largas estancias, rechazándolo cuando de sorpresa se presentaba como una punzada, como un repentino mal sabor que llegara para recordarnos la inminencia de una cita desagradable, y ahora, al fin, aceptándolo como inevitable y dispuesto a emprenderlo, protegido por una buena dosis de esa resignación, un tanto desdeñosa, que nos envuelve la víspera de la última postergación de un plazo (p. 191).

Pero estas postergadas imágenes femeninas, aceptadas después de tantas vacilaciones, no son la estación en que concluye el recorrido desencadenado por el inicial impulso. Al contrario: son mediadoras de otras imágenes a las que sólo se puede llegar a través de ellas, pero que acechan desde un territorio distinto: el de la infancia. En ambas novelas las últimas páginas empiezan a ser merodeadas por la irrupción de imágenes de infancia, por la presencia, a veces insólita, de personajes familiares, decorados pueblerinos. Surgen desdoblándose tras imágenes más previsibles de diversos momentos de su vida.

En *La mala vida* el episodio de Aurora permite evocar un episo-

dio de infancia, con la extraña mujer Ana Julia. A partir de ese momento, como si se hubiera producido una impregnación generalizada que predispone a los materiales, la evocación de los episodios de la vida juvenil del narrador es entrecruzada por repentinas excursiones a la infancia: tía Jacinta y tío Luis emergen dentro de un clima que se ha erizado gracias a los asuntos eróticos, combinándose grotescamente con ellos. Se devela entonces que hay secretas ramificaciones que los asocian: el niño que recorre el pueblo de su infancia interesa al joven estudiante capitalino y al hombre adulto y viejo que, escapándose de la fiesta, defeca junto a su amigo Jimmy. Esta conjunción violenta de distintos planos temporales que a su vez arrastra espacios fragmentados, imprime desasosiego y vértigo al desarrollo narrativo. El escritor siente sensibilizada la materia que trabaja como si la atravesara una corriente eléctrica reveladora. Entonces, recién entonces, reconoce la coherencia interna de su intento narrativo:

> He buscado por todas partes el punto perdido, el núcleo o la sustancia de todo, un compuesto plural y omnisciente donde se juntan y conviven todas las esencias

En esa acechanza de una *sustancia del todo* se resuelve repentinamente la estructura significativa de la novela. Cuando ella ha sido encontrada (en una experiencia jubilosa de la materia fecal) la novela ya puede ser abandonada. Se ha logrado, parcialmente, la consumación de la empresa. Sin duda se trata de una solución provisoria, no definitiva, como se lo demuestra con la próxima novela, *Los pies de barro*, que de nuevo recomienza el mismo proceso, con idénticos recursos artísticos, logrando un avance de grado, por lo tanto sólo relativo, respecto a la investigación anterior. Pero es, con toda su precariedad, una solución y sólo mediante sucesivas soluciones el escritor va ascendiendo en este proceso de recuperación de las raíces que se extienden en el territorio de la infancia.

Entre *La mala vida* y *los pies de barro* hay una variación en las soluciones-desenlaces a que se llega, que marcan un progreso gradual de la segunda respecto a la primera: una entrada más franca en la infancia, una revisión más honda de las raíces. En *La mala vida*, la evocación de la madre roza fugazmente al niño que se masturba en el excusado (p. 241) mientras que en *Los pies de barro* surge desde el fondo de la memoria, vista y reconocida, la imagen de la madre muerta y se concede además un fragmento a la presencia del pa-

dre. Como si se desmoronara, de a golpes, un poderoso cerco de piedras que no permitía avizorar el universo infantil, registramos en *Los pies de barro* una búsqueda decidida, movida por un hondo hedonismo,de la perdida vida infantil. El narrador comienza a percibir allí una felicidad,por la que está dispuesto a pelear y para llegar a ella hace y rehace sin cesar el camino difícil de la memoria, la lucha contra el tiempo perdido. Un hermoso texto, en que vuelve a sumarse el trabajo dentro de la vida con el trabajo dentro de las palabras para construir una novela, lo dice en *Los pies de barro*:

> Presiento, sí, la proximidad de un goce ilimitado, el más hermoso despliegue de fuerzas y al mismo tiempo el temor a perderlas, la frustración anticipada, la dañosa ineptitud que lo deforma todo; de modo que regreso al comienzo una vez más, preparo un arranque distinto teniendo en cuenta que en cualquiera de los casos debo apuntar con cuidado para dar en el punto debido y perforar el globo colocado en el centro de todo aquel temor, zozobra, deseo, esperanza, que al estallar liberará todas las fuerzas reprimidas y la gran historia podrá fluir en adelante sin término posible (p. 190).

4. La recuperación de la infancia

Los pies de barro se clausura con la aparición de una palabra mágica que habrá de servir para abrir la puerta que conduce a otro libro que es también otro mundo, al fin recuperado después de la dura brega que el narrador entablara consigo mismo. Es una de esas palabras que han pasado a ser consideradas santo y seña de la mitología contemporánea. En *Citizen Kane* esa palabra era «Rosebud»: un periodista reconstruía la vida de un hombre para averiguar su oculto significado, descubriendo en las últimas imágenes del *film*, que era la llave con la cual el hombre adulto abría el distante recinto de su plenitud infantil, como quien retorna al paraíso del cual fuera expulsado por el tiempo.

En la obra de Garmendia esa palabra es «Altagracia». Surge inmediatamente después que, en *Los pies de barro*, la evocación del adolescente que estrena sus primeros pantalones largos, consigue una vivencia de rara intensidad: «Yo mismo me siento más vivo, como si cargara luz y todos debieran mirarme». Tras esa sensación, convocada por ella, irrumpe la palabra que mienta un lugar concreto

y que se aloja dentro de una imagen que reconstruye el sitio y la acción con nitidez, precisión, una claridad que no es habitual en el estilo de claroscuro del narrador:

> Ya dan tercero para misa de ocho y camino llevándome de cuatro en cuatro los ladrillos de la plaza de Altagracia (p. 270).

El discurso errabundo que es la novela ya se había precipitado hacia su punto de secreta incandescencia —la infancia—, pero sólo con esta palabra redescubre esa clave perdida, que en su anterior novela *La mala vida*, no había logrado cristalizar de manera tan precisa y pura a pesar de rondar por el mismo territorio. La manera «informalista» de ir tanteando el camino, repitiendo torpemente las aproximaciones hasta acertar plenamente en un solo impulso, ha logrado su efecto. La palabra «Altagracia» es una palabra mágica, porque gracias a ella se abre una puerta cerrada, se accede a un cielo.

El verso de Idea Vilariño define cabalmente esta concepción: *«Lejana infancia paraíso cielo»*, cuatro palabras iguales e intercambiables, que trazan un insólito camino: partiendo de la percepción del alejamiento permiten llegar a la experiencia celestial a través del desvío o aparente retroceso que proporciona la infancia, equivaliéndose a un paraíso. Varias obras de la narrativa latinoamericana se han edificado para mostrar diversas vías de acceso al cielo: ya sea jugando una «rayuela» infantil, como en el paradigma que ha proporcionado Julio Cortázar y en el cual la infancia y el cielo del juego de niños se superponen al «mandala» simbólico, ya sea persiguiendo la frontera de la pubertad dentro de un pueblecito imaginario, como se revela en la narrativa de Juan Carlos Onetti.

Utilizando una vía bastante similar a la cortaziana, o sea, saltando desparejamente de un asunto a otro, de una evocación pasada a una imagen presente, de un accidente a una significación, el protagonista-narrador de las novelas de Garmendia ha ido componiendo una «rayuela» personal que repentinamente lo proyecta en el «cielo» que es la infancia. Esta, que se había mostrado esquiva a las diversas penetraciones que procuraron las novelas anteriores, repentinamente se abre ante la palabra mágica pronunciada ante la pared de rocas: *alta gracia*.

Con una morosa descripción de la infancia recuperada debió haberse coronado *Los pies de barro* (entendiendo a su vez esta novela como la segunda parte de otra intitulada *La mala vida*), proporcio-

nándonos en su finalización una recorrida detallada por el «cielo» de la infancia. Pero Garmendia prefirió desglosar ese largo fragmento destinándolo a un libro independiente, quizás considerando la importancia del hallazgo y su relativa autonomía y lo bautizó con el nombre de *Memorias de Altagracia*. De tal modo que las tres obras (*La mala vida, Los pies de barro, Memorias de Altagracia*), debido a sus títulos particulares y a su publicación por separado han adquirido un airecillo de independencia y aun desconexión que sin embargo, no puede esconder que estamos en presencia de un tríptico severamente enlazado. Las tres obras configuran un solo texto insistente y repetitivo que avanza por caminos indirectos y confusos hasta llegar a una culminación representada por la recuperación plena, aunque no por ello menos fragmentaria, del universo infantil.

La palabra elegida (*alta gracia*) con su flagrante alusión poética bien inusual en la narrativa de Garmendia, con su transparente significación que hace de la infancia la inagotable fuente de la vida y del bien, con su violenta carga emocional que subvierte las peculiares estructuras estilísticas del autor, da testimonio de los varios tramos de un proceso: la intensidad de la búsqueda, el deslumbramiento que depara su hallazgo, la subversión que introduce en un universo sistemáticamente cerrado como es el de esta literatura. En otros escritores se lo percibe: Onetti bautizó a su propia Yoknapatawpha con el simbólico nombre de «Santa María», consiguiendo introducir en la designación del pueblo esa nota virginal que para él signa el período de la pubertad haciendo de él un paraíso permanentemente añorado. De manera similar, Garmendia bautiza «Altagracia» (o elige Altagracia en vez de Barquisimeto o cualquier otro nombre) ese lugar de la infancia y aun cubre su título bajo un título que podría codiciar cualquier poeta, *Memorias de Altagracia*, porque percibe que ha traspasado un límite hasta ahora infranqueable y que ha logrado incorporarse a un orbe exclusivamente poético, es decir que ha hecho suya en puridad la situación poética.

Ella fue siempre una añoranza soterrada dentro de la obra de Salvador Garmendia, un territorio del cual se sintió excluido pero que sin embargo supo recorrer acuciosamente a través de lo que su compatriota Adriano González León designó lúcidamente en un momento como la «investigación de las basuras». Recuperó con sentido actual y con tensión moderna el universo de lo poético a través de los desperdicios que ofrecía una violenta, brutal factoría urbana, demos-

trando que su ángulo de penetración de la literatura respondía básicamente a una conciencia poética.

Pero ahora, en *Memorias de Altagracia*, enfrenta otra tonalidad de lo poético, más tradicional y también más convencional, más expandida y por lo mismo más engañadora, que viene representada por el tema de la infancia. Como es sabido, se trata de una sutil trampa: bajo el mullido y tentador prado verde, un pantano donde la creación artística se torna convención retórica. La idealización de la infancia a que por lo común se entregan los escritores, depara frecuentemente productos almibarados cuyo esteticismo está en proporción inversa a su autenticidad. De falsedad semejante es otro producto, simétrico e inverso al anterior, que procura esa autenticidad trasmutando en adulto y en sórdido al universo infantil en desmedro de su vertiente imaginaria.

Ambos peligros resultan eludidos en las *Memorias de Altagracia*, porque la dirección del esfuerzo creativo, por primera vez en Garmendia, no se fija sobre la materia que elabora, su textura y su secreta composición, sino sobre los procedimientos, las tensiones, la dinámica de la elaboración. De otro modo: no se fija sobre la sustancia sino sobre las formas.

Habiendo acechado sin cesar una constelación de imágenes que tradujera los temas profundos que lo obsedían y habiendo otorgado entre éstos un lugar preferencial a los que traducían la materialidad de la vida, cuyas fuentes se retrotraían a las experiencias capitales de la infancia, sin embargo, una vez que su literatura ha conseguido tras ingentes esfuerzos remontarse a esos orígenes, descubre que no es la sustancia sino la forma la que da sentido a toda la aventura, que no es en las diversas manifestaciones de un único «magma» reviviente donde está la clave (así lo intuyó al nivel de *La mala vida*) sino en la estructura de la constelación de imágenes, más estrictamente en su funcionamiento, en la dinámica que rige sus cambios y trasmutaciones sin que por ello pierda su presencia constante y segura sobre el firmamento de esta narrativa.

Para apreciar esta modificación capital debe procederse a una descripción de la obra que dé cuenta de sus caracteres nuevos dentro de la producción garmendiana.

Aunque insólitamente la editorial la define como una novela, *Memorias de Altagracia* es una colección de textos narrativos independientes (dieciocho en total) que oscilan entre las tradicionales for-

mas del género cuento y las del género estampa, cuya versión moderna quizás debería designarse, más correctamente, aprovechando la lección introducida por Rimbaud, como «iluminación». En general estas últimas tienen escasas dimensiones y se concentran sobre unas pocas notas entrelazadas, mientras que los primeros pueden ser extensos y desarrollan una línea argumental con cierto orden expositivo. Pero todos ellos componen una unidad literaria y de sentido gracias al funcionamiento de diversos factores narrativos que se repiten en cada uno: una época de la vida (la infancia); un mismo lugar geográfico (un barrio de Barquisimeto); un tiempo histórico común (los años treinta y el comienzo de los cuarenta); una pequeña sociedad pueblerina con sus peculiares tradiciones, lo que en la Venezuela que ve morir a Gómez implica la presencia de un arcaico pasado; pero más que nada una manera de percibir la realidad que por lo general se ha adscrito a la infancia, con su opacamiento de los límites concretos y su libre manejo de lo maravilloso, con su apropiación tumultuosa de lo real y su arrebatado lirismo subjetivo.

El funcionamiento de estos factores confiere aire unitario al volumen oponiéndose a esa tendencia a lo variado y heteróclito que ha venido distinguiendo a los volúmenes de cuentos de Garmendia posteriores a *Doble fondo* (o sea, *Difuntos, extraños y volátiles* y *Los escondites*) y acentuando también en los libros de cuentos la inclinación progresiva hacia el monotematismo que se comprobó en las novelas últimas, probando por lo tanto que éste se ha presentado como una obsesiva atracción que subsumió toda la producción de Garmendia en la hipnotizada contemplación de una sola constelación de imágenes. Con todo, debe reconocerse que algo persiste de la tendencia heteróclita anterior, vista la variedad de formas narrativas que aún se encuentran en las *Memorias de Altagracia* y que resultan discordantes respecto al monotematismo que, imponiéndoseles, trata de unificarlas.

De esas variadas formas narrativas, las más endebles están representadas, otra vez como en los libros anteriores, por las que manejan el modelo cuentístico tradicional aunque en este caso, por estar incorporado al territorio de lo maravilloso, en vez de corresponder a una tesitura psicológica como se viera en los primeros ejemplos, corresponde a la tesitura «real-maravilloso» que en la literatura latinoamericana culminó con y fue expropiada por Gabriel García Márquez. Se trata de cuentos como el número 15 sobre el Coronel Beli-

sario Terán y su participación en las contiendas civiles, o el número 13 sobre el padre Azueta enterrando a los muertos de la guerra con la ayuda de las prostitutas. Ambos elaboran una materia histórica recogida al nivel de su acuñación legendaria, mediante los mecanismos narrativos del surrealismo, tal como desde Asturias hasta García Márquez quedó fijado en América Latina. De la misma naturaleza hiperbólica pero aplicada al maravilloso anacrónico en sustitución del maravilloso legendario, es el cuento número 17 sobre la construcción por Canela del camión llamado Peligro Amarillo, el cual se resiente de la misma utilización de mecanismos que han devenido estereotipos en la narrativa del continente y que con fortuna (Reynaldo Arenas) o sin ella (Germán Espinoza) han venido siendo manejados por los más jóvenes.

Tal como ya ocurriera con los anteriores libros de cuentos de Garmendia, es la primera serie de materiales la que muestra más alta temperatura, homogeneidad y tensión narrativa, la que confiere la tónica del volumen y marca su alta ambición estética. La apertura de todos los libros de cuentos de Garmendia responde a un poderoso impulso creativo, como el desencadenamiento de una fuerza largamente comprimida que estalla con rica violencia, alto chisporroteo inventivo, vivacidad y soltura narrativa, sufriendo posteriormente con desfallecimiento de esa inicial inspiración y recayendo en el manejo mecanizado de algunas estructuras que en los primeros cuentos muestran descubrimientos originales. (Cuando no se produce el aprovechamiento ocasional de materiales destinados a otros fines: en *Los escondites* se incluye un cuento P.R.N.D.12 que será un capítulo de la serie de materiales intercalados en *Los pies de barro*).

Esos primeros textos de *Memorias de Altagracia* son los consagrados a personajes mayores de la familia del narrador o a sus cercanos visitantes o amigos, como los números 1: sobre tío Gilberto el boticario, 2: sobre Marinferínfero, el castrador de cabras, 3: sobre Don Abelito el fotógrafo, 4: sobre Adelmo y las lluvias, a los que puede sumarse el 8 sobre el alemán Fritz y su bombardino. De similar conformación literaria y de equivalente rigor artístico son otras «iluminaciones», éstas sobre los asuntos típicos de la infancia, como la 9: sobre una imaginaria masacre durante la siesta, la 11: sobre la función de cine en el circo, la 12: sobre la lectura de Salgari con su complemento, la 14: sobre Alí enamorado según el modelo Sandokan, quedando para un tercer apartado el conjunto de estampas consagradas

a los tipos característicos del pueblo, como la 5: sobre Absalón y los vuelos, la 6: sobre los Andarines, la 7: sobre Eddie el garantizado, la 10: sobre Segunda la Chamusquina. Si es posible distinguir dentro de estos materiales, atendiendo a los asuntos a que visiblemente se consagran, en cambio es difícil hacerlo en mérito a los recursos literarios utilizados. Estos trece textos, que hacen el meollo del libro y representan sus más altas virtudes, están compuestos respondiendo a idénticas técnicas literarias, con una felicidad expresiva correspondiente a los mejores momentos de la narrativa de Garmendia. Son verdaderos «morceaux de bravoure» en que la conocida tendencia de Garmendia a las acuñaciones fragmentarias es enriquecida por el virtuosismo de la escritura, por una plenitud de su suntuosa capacidad descriptiva, por la soltura con que maneja el arte de la transición y por un nuevo en él, y además inesperado, refinamiento lírico.

La energía asociativa de la sinestesia adquiere en estos textos su plenitud: ningún sentido, ningún sector de lo real, ningún recoveco de la conciencia, quedan exentos de ese rápido toque que los recorre y enhebra los más dispares elementos, transitando de uno a otro por una oscura sistematización de las correspondencias que reitera la lección baudelairiana.

> Toda una masa vegetal se crispa en una misma ráfaga de temor y se advierte que la luz ha descendido en una inesperada alteración de tono que conduce la melodía a la más oscura zona del teclado (p.35).

La agudización de estas trasmisiones entre diferentes órdenes de lo real traduce el avance que se ha cumplido hacia el encuentro de una unidad que religue las apariencias discordantes, que unifique lo distinto y variado. La conocida, terca, insistente demanda que vino haciéndose en el arte de Garmendia hacia el encuentro de lo uno que permitiera cancelar lo otro, hacia esa materia o sustancia única, madre de todas las cosas, ahora comienza a percibirse fuera de los marcos de la materialidad. Pero donde la nueva visión de la unidad se percibe de manera manifiesta, en este nuevo texto, es en la transposición de los procesos mentales imaginativos a la sustancia de la realidad; en el traslado de un sistema energético, que traduce e interpreta el psiquismo, al universo material sobre el cual opera con desenvoltura amasándolo a su antojo. Es el pasaje del sueño al cuerpo que debe plegarse a las exigencias del soñar.

Podría anotarse que ese es el procedimiento más frecuente de la

literatura sobre temas de infancia, para traducir el peculiar desequilibrio de esa edad entre el hemisferio del sueño y el de lo real, habiendo quedado teorizado por André Breton desde sus manifiestos pero siendo ya practicado durante siglos en las más variadas literaturas. No es por lo tanto un invento sino, al contrario, una simple reiteración. Pero su aplicación en las estampas de *Memorias de Altagracia* es de un vigor, de una frescura y una precisión que disimulan su antiguedad y le confieren la sorpresa de un reciente descubrimiento. Si en sus cuentos anteriores Garmendia había refinado el arte de la transición que le permitía despegar de la excitación concreta con una infinita delicadeza para continuar viaje por universos imaginarios, construidos con obsesiones, deseos, apetencias, como un doble fantasmal de lo real, ahora se encuentra autorizado en regla para dar aplicación a las formas más elaboradas de ese arte, visto que su tema es la superposición o sustitución de los hemisferios del sueño y de la realidad. Sin embargo, habrá de manejarlo con extremada prudencia: más que perderse por el universo doble y fantasmal, buscará imbricar los dos hemisferios, real y maravilloso, en un solo tejido narrativo, de tal manera tenso e impecable, que sus imágenes construyan un tercer universo posible. Contrariamente a lo que se observara en sus novelas y en algunos cuentos paradigmáticos, donde el alejamiento de la realidad a partir de una oscura excitación era la norma que permitía desprenderse totalmente de sus imposiciones, aquí, en estas estampas, el constante alejamiento, funcionando ya como una norma creativa, no conduce a ninguna pérdida sino a un reencuentro, a una reincorporación a la realidad, toda ella traspasada por una revitalización lírica.

Ese tercer universo generado por la fusión armónica de los opuestos, ha nacido de la extremada sensibilización de lo real (que sustituye la negación implícita en anteriores textos) y de su paralela capacidad para trasmitir su energía concreta a la función intelectual, la cual ahora habrá de asociarse en vez de superponerse a esa irrigación vivificante que sólo puede provenir de la experiencia concreta del mundo. En una de las estampas donde ese procedimiento es más rico (la número 3, sobre Don Abelito) el escritor confiesa:

> De esa manera, cada cosa se volvía tan sensible y atenta, que el más ligero ruido, un roce de la mano, la mirada que se fija de intento o por azar en un objeto o solamente en una sustancia indefinida que acaba de disiparse más atrás, en la sombra, se inflamaba

vibrando aceleradamente y aquella vibración pasaba a través de la fibra del cuerpo, hasta más arriba de los ojos, donde podía expandirse alrededor con toda su fuerza, como si la caja de la cabeza se hubiese evaporado.(p.32).

El producto obtenido, o sea, la representación verbal de un universo tercero (que no es el de la realidad ni el de la imaginación en libertad sino el que ambos son capaces de componer), podría aproximarse a las proposiciones teóricas (ya que no a los resultados prácticos) de la investigación surrealista en cuanto a obtener la intersección de la vigilia y el sueño, la realidad y la fantasía, pero aquí ese procesamiento descansa sobre otra búsqueda que se ha venido haciendo dentro de la narrativa de Garmendia: su esfuerzo por llevar a la conciencia, críticamente, el funcionamiento de los instrumentos literarios, incorporarlos a la narración sin escamotearlos, conferirles un lugar como materia de la narración misma, con lo cual progresivamente ha contribuido a ese cambio capital que se ha producido en su obra reemplazando la consideración de la materia por la atención acerca de su elaboración, buscando aquí el significado de la aventura espiritual.

Por esta vía se ha alcanzado, como nunca anteriormente, las fuentes primigenias de la imaginación, el reducto más secreto de lo imaginario, tanto vale decir, los mecanismos específicos de donde surge en Garmendia la necesidad de la expresión mediante la articulación de palabras en una estructura cognoscitiva. En el proceso que desarrollan las novelas informalistas de Garmendia y que a través de un discurso errátil y confesional lo transportan hacia los orígenes, hacia las imágenes de la infancia, es evidente que se reconstruye una vía psicoanalítica para recuperar los impulsos psicológicos originarios, las pulsiones madres; pero también, y casi sin percibirlo, se reconstruye una vía hacia las imágenes primeras, aquellas proposiciones claves que llevaron a un hombre a la literatura y al arte.

Porque el tema profundo que esta literatura ha venido rondando en sus últimos títulos es no sólo una percepción existencial del universo, al que el hombre se siente arrojado, sino una simultánea e inseparable percepción de la función literaria que ha sido asumida como manera de expresar su particular situación, su enclave vital. De tal modo que en el sucesivo aproximarse al tema profundo, por reiterados enviones, por borrosos impulsos, está contenida también la

aproximación a las fuentes de la creación literaria, al sistema particular de una imaginación erizada.

La felicidad de las *Memorias de Altagracia* no está sólo en su pericia narrativa, en su invención libérrima, en las correctas articulaciones de las imágenes de la infancia pueblerina del autor, sino en el simultáneo acercamiento a la estructura del imaginario que es implicada en sus diversas operaciones creativas, el hallazgo de un persuasivo diseño de su funcionamiento. Concomitantemente, el empaste estilístico de Garmendia se ha ido aclarando, hasta el grado de volver a recurrir a elementos simples y aun podría temerse que trillados para dibujar las situaciones, pero en cambio ha perfeccionado el ardiente entrecruzamiento de las imágenes, ha puesto en funcionamiento una precisa, pulida, reluciente maquinaria que moviliza esas imágenes con una dinámica potente.

Tanto como esas imágenes, importa ahora su tensión, su movilidad, su construcción siguiendo las líneas de fuerza que se han hecho ostensibles, su coronación y también su disolución, desagregándose y volviéndose a recompensar por repentinas asociaciones en nuevas imágenes. La energía creadora es ahora parte del diseño de la imagen, y una parte fundamental. Con lo cual, puede pensarse que Salvador Garmendia ha rozado las fuentes energéticas de la vida entendiéndolas como más significantes que las fuentes de las sustancias nutricias y perecibles a las cuales consagró su narrativa informalista.

La experiencia en abismo de Rafael Cadenas*

En la cultura venezolana de los últimos veinte años ha desempeñado principalía la poesía, dando la medida de su más alto rigor. Aunque todavía no se le ha hecho justicia en el ámbito de la lengua, ya desde la famosa antología de Aldo Pellegrini se reconoció su capital aportación, la cual se ha ido ampliando con nuevas voces que se integran al nivel de excelencia de la lírica hispanoamericana posnerudiana, contribuyendo ella con una modulación propia, claramente discernible. Dentro de esa poesía venezolana ocupa un puesto eminente Rafael Cadenas que ahora, después de una década de silencio, ha entregado dos libros que reconstruyen su meditación en el período de 1970 a 1976: *Memorial* e *Intemperie*.

Tras sus adolescentes *Cantos iniciales* (1946) de aura vallejiana, dos libros maduros aunque juveniles certificaron su asombroso don poético: *Los cuadernos del destierro* (1960) de impronta narrativa, que se abren con esos versos entonados a lo Rimbaud y que se han vuelto legendarios («Yo pertenecía a un pueblo de grandes comedo-

* Artículo publicado originalmente en *El Universal*, Caracas, 19 de marzo de 1978.

res de serpientes, sensuales, vehementes, silenciosos y aptos para enloquecer de amor») y *Falsas maniobras* (1966) que, aunque prolongándolos, ya acusan la crisis del sistema de valores que, acrecentada por lo que José Balza ha llamado «su tendencia a desagregarse», habrá de originar la experiencia en abismo de esta última década que se recoge en los dos nuevos volúmenes.

Como saliendo por el otro lado del túnel, en otro tiempo y otra estética, esos libros son el diario íntimo de una experiencia crucial que ha sido llevada valerosamente y que sometió a la poesía al despojamiento y renunciamiento que se exigía de la vida. La quiebra del juvenil sistema de valores (más que íntimamente macerado, aceptado como un traje de confección que proporcionaba la época y las circunstancias) acarreará una esforzada búsqueda que rige una terca autenticidad y a la que servirán de compañeros (más que de guías) algunos poetas de distintos tiempos y algunos orientalistas como Krishnamurti y Watts. De ellos se aprovecha la lección moral de exigencia, austeridad, veraz autoconocimiento, porque lo propio de esta vía es su carácter insustituíble, personal y profundo, nunca reemplazable por un discurso ya elaborado por otros. Esa crisis que abarca al hombre íntegro, necesariamente incluiría la lengua, la poética y la estética practicadas, por lo cual el poeta Cadenas al ingresar a esa búsqueda progresivamente dará la espalda a la cosmética de la moda, a sus exitosos y cómodos trucos y aun a la gramática de la modernidad que extiende su fingido manto igualitario sobre muchos productos efímeros. No sólo en su vivir, sino también en su poetizar, acometerá un proceso de esencialización cuya primera etapa, como ya percibiera Juan Ramón en su transitado poema, sería la desnudez.

Lo primero es el abandono de máscaras, ornamentos, recursos aprendidos, según atestigua esta declaración inicial llamada a volverse también legendaria: «He quemado las fórmulas. Dejé de hacer exorcismos. Lejos, lejos queda el antiguo poder, mi legado». El primer conjunto poético de *Memorial* se titula «Zonas» (podría haberse llamado «Exploraciones») y está datado en 1970. En unas declaraciones del 69, Cadenas había encontrado justificación a la poesía en el hecho de que «vive en una zona del ser que la necesita como su medio propio de expresión» por lo que puede pensarse que su supervivencia en estas condiciones de despojamiento, se debe mucho a esa virtud expresiva.

Estas «Zonas» son aún las del trabajo sobre la memoria para disolverla, pues aunque el poeta voluntariamente renunciara a las vivencias y fórmulas anteriores, siguen floresciendo en la memoria («De repente traes lo que olvidé»), se infiltran tras las imágenes renovadas («Río que repite nombres»), generan la hora ceremonial del «Recuento», hacen visible que la transmutación no es todavía nada más que deseo ardiente de ella, sólo necesidad vital y conciencia utópica como desarrolló el espíritu vanguardista: «Soy lo que extraño, soy mi propio vivero, soy el revés de mi mismo. No quiero repetición sino novedad». Por esta circunstancia intermedia, «Zonas» aún sigue manejando las formas narrativas anteriores, aún apela a los personajes fabulosos o al verso grandilocuente, aún compone escenarios sobrerreales: «Yo me secaba en medio de lo sagrado», «Agrio portero nos aturde ahora», etc.

La belleza de tales formulaciones lapidarias, tan características de la poesía venezolana que se abasteció en el surrealismo, dan prueba de la pugna instaurada en el poeta, quien está moviéndose entre dos aguas. La vía de avances a veces se la proporciona un descendimiento a la simplicidad de lo cotidiano pero sobre todo una operación que practicara J. J. Tablada: la ruptura de la sucesión que quiebra todo encadenamiento causal, aboliendo la narratividad y el discurso. La experiencia se concentra en un *flash* repentino que ciega a la memoria: «Cada encuentro nos protege de la memoria. Entre nosotros ningún momento es rey. Todos nacen, resuenan y desaparecen». Es una observación trivial del zen, pero su efecto sobre la poesía es grande. A partir de allí nace el segundo conjunto de poemas, de 1973, que correctamente se define como *Notaciones*, las que no rehusan su clasificación entre los «haikú», aunque en ellas no sea la naturaleza la que bruscamente es recogida en una iluminación significante, sino que sea el pensamiento el que habla en medio del silencio, sin memoria y, sobre todo, sin futuro, atrapando las imágenes que le sirven.

Son «notaciones» del puro instante, sobre el cual se concentra una atención tensa hasta borrar todo su contorno, lo anterior y lo posterior, restringiéndose a la exclusiva constancia de existencia que se produce cuando en vez de reflejar el objeto real se le asume como verdad. Es la visión ocular la que ofrece su mejor ejemplo («La única doctrina de los ojos es ver»), aunque esa experiencia de inmediatez

y plenitud convoca la subyacente eternidad: «Un momento separado de todos los momentos tiene años esperándote fuera de los años».

Fatalmente esta vía conduciría al cuestionamiento del «yo», asunto capital que Cadenas comparte con un buen sector del pensamiento occidental y no sólo del oriental que él ha preferido recorrer. «¿Qué hago yo detrás de los ojos?» preguntará, percibiendo que sus visiones de lo real, sus iluminaciones, sus éxtasis tienden, como en la mística a la cual están asociados, a una disgregación de ese «yo» que entorpece y enturbia la entrega. Quizás más que el yo, quede aquí cuestionada su prototípica concepción decimonónica, la que desde Foucault hasta Levi-Strauss ha sido duramente revisada. Del mismo modo que San Juan quedaba «no sabiendo, toda ciencia trascendiendo», Cadenas dará todo por esa integración súbita con lo real viviente: «Sé que si no llego a ser nadie, habré perdido mi vida».

Las *Notaciones* evocan los versículos de William Blake, los aforismos del *Matrimonio del cielo y del infierno*, como también las formas tradicionales de la poesía gnóstica. Marcan el punto culminante del cuestionamiento de la poesía misma, o, para ser más precisos, de la escuela poética dominante en la lírica moderna venezolana. En la lírica hispanoamericana se abren hacia un territorio que sólo había tocado, aunque en otras coordenadas, el Parra de los «artefactos». En todo caso imponen la redefinición de la poesía, secundando el solipsismo que es capaz de reclamar de la vida: «redúceme a ser sólo una crudeza frente a ti». Y se constituyen en un punto avanzado de la experiencia poética.

Pero aquí no se cierra el proceso: aquí comienzan experiencias aún más riesgosas, porque la vida continúa. En *Nupcias* (1975) es la consumación amorosa dentro de una nueva tesitura. La unión mística se desvía de la unión corporal, en la apetencia de unas bodas que superan la contradicción, tal como dice un admirable poema: «Eres la llama que alguien retira para la transacción a oscuras». En *Intemperie* (1976) es la supervivencia del «extraño» entre los derrumbes de la vida social devenida una comedia funambulesca: «Como, ando, me acuesto sobre lo que me sostiene sin pedir una aclaración, sin esperar nada. Soy un cuerpo». En este maravilloso libro, la poesía parece replegarse, sin por eso repetir antiguos usos. Curiosamente se diría que, a pesar de algunas anotaciones en diversos momentos del proceso, el objeto palabra sigue manejándose como significación, continúa siendo aceptado en el mismo plano que la vida y respetado

como modo de vinculación con lo real, sin que sea focalizado como la realidad misma a la cual interrogar.

Una búsqueda de tal autenticidad y osadía no podía proporcionar sino una obra mayor de la poesía hispanoamericana. Es un acontecimiento que debe celebrarse con júbilo.

Bibliografía de Angel Rama

¡Oh, sombra puritana! (novela), Montevideo, Fábula, 1951.

Tierra sin mapa (narrativa), Montevideo, Ediciones Asir, 1961 (Segunda ed.: Mont., Alfa, 1961.-Tercera ed.: Mont., Fundación Rama, 1985).

Los poetas modernistas en el mercado económico, Montevideo, Universidad de la República, Depto. de Literatura Hispanoamericana 3, 1968.

Rubén Darío y el modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano), Caracas, EBUC, 1970 (Segunda ed.: Caracas, Alfadil).

Diez problemas para el narrador latinoamericano, Caracas, Síntesis Dosmil, 1972.

La generación crítica (1939-1969), Montevideo, ARCA, 1972.

Salvador Garmendia y la narrativa informalista, Caracas, EBUC, 1975.

Rufino Blanco Fombona y el egotismo latinoamericano, Valencia, Universidad de Carabobo, 1975.

Los Gauchipolíticos Rioplatenses. Literatura y Sociedad, Buenos Aires, Calicanto, 1976 (Segunda ed.: Buenos Aires, CEDAL, 1982).

Los dictadores latinoamericanos, México, F.C.E., Colección Testimonios del Fondo 42, 1976.

El universo simbólico de José Antonio Ramos Sucre, Cumaná, Universidad de Oriente, 1978.

Transculturación narrativa en América Latina, México, Siglo XXI, 1982.

La novela latinoamericana. Panoramas 1920-1980, Bogotá, Colcultura, 1982.

Literatura y clase social, México, Folios Ediciones, 1984.

La ciudad letrada, Hanover, New Jersey, USA, Ediciones del Norte, 1984 (Segunda ed.: Montevideo, Fundación Angel Rama, 1984).

Las máscaras democráticas del modernismo, Montevideo, Fundación Angel Rama, 1985.

INDICE

CRITERIO DE LA EDICION 7

LA DIFICIL AVENTURA DE LA TOTALIDAD 9

VIGENCIA DEL PENSAMIENTO
DE SIMON RODRIGUEZ 15

LA PINTURA DE LOS PENSAMIENTOS 31

RUFINO BLANCO FOMBONA INTIMO 39

LA FAMILIA LATINOAMERICANA DE
JULIO GARMENDIA 77

MIGUEL OTERO SILVA,
DE UNA A OTRA VENEZUELA 83

GUILLERMO MENESES, LA NOVELA EN ROTACION 93

SALVADOR GARMENDIA
Y LA NARRATIVA INFORMALISTA 99

LA EXPERIENCIA EN ABISMO DE RAFAEL CADENAS 221

BIBLIOGRAFIA 227

Esta edición de ENSAYOS SOBRE LITERATURA VENEZOLANA se terminó de imprimir el día 28 de Junio de 1990 en los talleres de Editorial Torino, Calle El Buen Pastor, Edificio Urbasa, Piso 2, Local C, Boleíta Norte, Caracas, Venezuela. Impresos en papel Venelibro de 67 gramos.

Siempre atento a los cambios del mundo que le tocó vivir, el crítico uruguayo Angel Rama (1926-1983), periodista polémico además, amén de conferencista, catedrático itinerante y, sobre todo, estudioso lúcido y consecuente de la realidad cultural latinoamericana, no más llegar a Venezuela inicia una intensa y productiva labor intelectual. Al tiempo que ejerce actividades como profesor universitario y contribuye a la creación de la revista *Escritura* y del proyecto editorial de la Biblioteca Ayacucho, se dedica a estudiar diversos aspectos de la literatura del país. Prueba de ello es la serie de ensayos que contiene este volumen y en los que se pone de manifiesto su voluntad de producir una visión totalizadora del fenómeno literario al integrarlo al conjunto de relaciones que constituyen el sistema global de una cultura.

Desde la apasionante y precoz mirada lingüística de Simón Rodríguez hasta la "experiencia en abismo" de Rafael Cadenas, pasando por la "narrativa informalista" de Salvador Garmendia y la "novela en rotación" de Guillermo Meneses, este conjunto de ensayos sobre literatura venezolana es un recorrido crítico brillante donde el lector encontrará, aunado al saber, un inusual aprecio por el sabor de la propia lengua.

ESTUDIOS

MONTE AVILA EDITORES

Monte Avila EDITORES CA
Bs 490.00